


PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



REVUE UNIVERSELLE

DES



BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET COMPAGNIE,
36, rue de la Fourche.



REVUE UNIVERSELLE

DES



PUBLIÉE PAR

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).

TOME DIXIÈME. — 1859.

BRUXELLES,
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET COMPAGNIE,
RUE DE LA FOURCHE, 36.

1859

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS

(SUITE) (1).

DESSINS.

Fidèle à l'engagement que j'ai pris de ne signaler dans cette *Revue* que les dessins les plus intéressants pour l'histoire du vieux Paris, je vais choisir, parmi des centaines d'articles enregistrés, les pièces vraiment curieuses, disséminées çà et là comme des parcelles d'or au milieu d'une masse vulgaire. Si je suivais la pente naturelle qui m'entraîne de préférence vers certaines localités, j'aborderais de suite le cimetière des Innocents afin d'en compléter l'Iconographie commencée dans la catégorie des tableaux (*Revue* de février et avril 1856); mais, en parcourant mon catalogue, je rencontre avant le mot *Innocents* plusieurs articles dignes de l'attention des amateurs. Ce n'est donc qu'après avoir passé par la porte *Saint-Denis*, l'emplacement du *Marché-aux-Fleurs* actuel, la *Foire Saint-Germain* et l'*Hôtel-Dieu*, que nous ferons une longue station dans cet ancien cimetière, auquel on a substitué un marché qu'on doit remplacer par un jardin anglais, sans doute pour étouffer sous le parfum des plates-bandes les derniers miasmes de son sol insalubre.

DENIS (PORTE SAINT-). La porte Saint-Denis moderne mérite assurément notre admiration qui n'est pas exclusive, mais elle a été représentée tant de fois depuis sa construction, qu'en signaler des dessins serait perdre notre temps et celui du lecteur. Celui qui tiendrait à s'en faire une idée complète n'a qu'à s'en procurer des photographies. Les plus anciennes vues, celles éditées au XVIIe siècle, sont assez curieuses, non pour cet édifice encore debout, mais pour les détails des localités voisines.

La vieille porte qu'elle a remplacée vers 1676 est bien autrement intéressante pour l'archéologie. Elle était un symbole

(1) Voir la livraison de juin 1859.

vivant. Sous sa voûte ogivale, le nouveau roi de France faisait son entrée à Paris dans un appareil triomphal. Le temps s'écoulait, et l'heure sonnait où son cadavre, reprenant le même chemin en sens inverse, allait prendre rang, avec une pompe royalement funèbre, dans un caveau de l'abbaye de Saint-Denis, le cimetière de pierre des grands morts de la capitale.

Avant Charles V, une porte placée dans le même axe et plus voisine de la Seine était désignée vulgairement sous le nom peu majestueux de *Porte-aux-Peintres;* mais quand le roi de France la franchissait pour venir occuper le trône ou la tombe, en ces jours solennels elle reprenait son nom plus noble de porte Saint-Denis. De cet édifice, bâti sous Philippe-Auguste, je ne connais aucune représentation détaillée et authentique. Le dessin topographique n'existait pas avant Charles V. Quelques anciens plans de Paris du XVIe siècle, en général fort grossiers, ont figuré la Porte-aux Peintres à une époque où elle ne servait plus, arcade inutile, qu'à embarrasser la voie publique, ce qui détermina François Ier à l'abattre. Dès ce temps, au reste, elle avait perdu, c'est probable, sa physionomie primitive.

La nouvelle porte bâtie plus loin vers le nord, commencée (et terminée peut-être) sous Charles V, a été *pourtraicte* plus d'une fois, d'abord par les miniaturistes, puis, plus tard, par des graveurs du XVIIe siècle. Elle subsistait encore vers 1670, mais fort délabrée et envahie par les ronces. Je serai bref sur ce sujet, vu que je l'ai traité de mon mieux (ce qui est loin de signifier complétement) dans mes *Dissertations sur les enceintes de Paris.* Je signalerai donc ici quelques pièces nouvelles exhumées depuis la publication de ce livre dont, à mon grand regret, je n'entrevois pas la possibilité de publier jamais une seconde édition, corrigée et augmentée.

En parcourant, il y a deux ans, une ancienne *Chronique de Saint-Denis* du XVe siècle, conservée au département des manuscrits et cotée F. S — 6, j'ai remarqué, au folio 419, une miniature représentant Charles V entrant à Paris par la porte ou *bastide* Saint-Denis alors toute neuve, peut-être même non achevée, et représentée telle par anticipation. Cet édifice a la forme d'un gros pavillon quadrangulaire fortifié à chaque angle d'une tourelle en encorbellement. Ces tourelles sur les anciens plans ont une autre apparence : elles descendent jusqu'au sol. L'eau-forte

d'Is. Silvestre représentant cette porte vers 1650 offre aussi des tourelles à cul-de-lampe, mais reposant sur des contre-forts cylindriques d'un diamètre moindre. C'était là probablement leur forme réelle qui, du reste, a pu subir des modifications entre le XIVe et le XVIe siècle.

Les deux tourelles d'encoignure de la face qui regarde la campagne (campagne devenue le quartier le plus tumultueux de Paris) sont suspendues au-dessus d'un fossé plein d'eau. L'estampe de Silvestre, ainsi que tous les anciens plans, donne à ce fossé l'aspect d'une petite rivière, mais en réalité il était probablement presque toujours à sec; un tel courant d'eau ne s'explique que devant les remparts voisins de la Seine, par les crues de ce fleuve, retenues au moyen de vannes.

La grande baie de la porte, sur la miniature en question, est à plein cintre bien qu'elle fût, c'est vraisemblable, ogivale ou du moins en arc surbaissé; mais, je l'ai déjà fait observer, les anciens dessinateurs, presque sans exception, Isr. Silvestre compris, arrondissaient l'ogive, soit que cette forme leur semblât, de profil surtout, plus facile à rendre, soit qu'ils crussent donner à l'édifice plus de majesté en élargissant ainsi le vide supérieur de sa baie. A côté de cette porte, ouverte à toutes sortes de *charrois*, s'ouvre une autre très-étroite avec pont-levis à une seule flèche : c'est l'entrée roturière, la porte des piétons.

Au-dessus de la grande baie, on remarque un détail curieux qui ne saurait être une fantaisie du dessinateur : on distingue trois niches creusées dans le mur de face et surmontées de dais en pierre sculptée. Celle du milieu contient l'effigie de saint Denis tenant entre les mains sa tête mitrée. A droite et à gauche sont celles de ses deux compagnons Rusticus et Eleutherius. Au loin se dresse le gros donjon du Temple, reconnaissable aux quatre tours à toits coniques qui fortifient ses angles et lui donnent du pittoresque. Il est probable que sur la façade opposée s'élevait une statue de la Vierge, regardant la ville qu'elle protége et la cathédrale qui lui est dédiée. Toutes les portes de Paris construites sous Philippe-Auguste étaient ornées de cette effigie, et il en était vraisemblablement ainsi des portes de Charles V. Sur l'estampe représentant, d'après un tableau de N. Bellery, Henri IV placé à une fenêtre de la porte Saint-Denis, du côté de la ville, on voit sculptée en relief l'Annonciation au-dessus de

l'ogive de la grande baie, détail fort mal rendu, mais, à mon avis, non imaginaire.

Au folio 446 de la même chronique, figure encore le même édifice avec les trois effigies; mais ici le sommet de la façade est décoré d'un vaste écu de France portant trois fleurs de lis d'or sur fond azur et soutenu par deux figures de chérubins.

Dans un gros in-folio de la Bibliothèque du Louvre, coté E. 131. o. et intitulé *Topographie*, se trouve une petite eau-forte rarissime et anonyme, gravée vers 1650, dont j'ai le calque. Elle a pour titre : « *Description de l'ancien monastère et seigneureries des filles-Dieu*, etc. » Vers le milieu de l'estampe est tracé le plan géométral de la porte Saint-Denis de Charles V, précédée d'un fossé. On distingue les deux piles de pierres qui soutenaient les arches de son pont-dormant. La porte consiste en un pavillon carré, flanqué dans ses angles, du côté de la rue Saint-Denis, de deux tours de même forme et, du côté de la « grande chaussée du fauxbourg Saint-Denis, » de deux tours cylindriques. On ne remarque plus de traces de l'arrière-fossé du rempart de Charles V. A l'occident, le pont de pierre est bordé d'un rang de sept pignons ainsi désignés : « maison adjugée aux filles-Dieu en 1630, comme estant de leur ancien domaine. » Silvestre, sur sa vue de la porte Saint-Denis, a représenté là trois bâtiments dont celui du milieu ressemble à une tour carrée qui fortifie le pont.

Je ne ferai que rappeler ici pour mémoire des miniatures bien connues reproduites par dom Bernard de Montfaucon (*Monum. de la monarchie française,* t. II et III) où figure la porte Saint-Denis du côté soit de la ville, soit de la campagne. Elles sont tirées de chroniques manuscrites du xv[e] siècle et représentent des entrées solennelles. Ces miniatures, reproduites sans goût par le graveur de dom Montfaucon, ont un naïf cachet d'inexactitude qui fait le désespoir des archéologues amis du positif. On peut en tirer des documents relatifs aux costumes, mais aucun, je puis l'affirmer, sur le véritable aspect du vieux Paris.

Fleurs (Marché-aux-). Si nous franchissons la vieille voûte de la porte de Charles V et parcourons la « Grand'rue monseigneur Saint-Denis, » comme on disait jadis, nous finirons par arriver à la voûte obscure du grand Châtelet. Le pont au Change

traversé, nous voici dans la Cité. Cherchons là une certaine ruelle descendant à la rivière et dite du Port-aux-OEufs : nous nous trouverons sur la berge qui s'étendait jadis entre le susdit pont et celui de Notre-Dame, deux malheureux édifices qui viennent d'être démolis malgré leur parfait état de santé et reconstruits à une faible distance de leur ancien emplacement. Cette berge fut, je ne sais au juste en quelle année, bordée d'une levée de pierres (1); plus tard, au commencement de notre siècle, on abattit les maisons qui s'appuyaient sur cette levée et l'on forma la longue place, dite aujourd'hui : Marché-aux-Fleurs, que longe le quai Desaix.

Rétrogradons par la pensée d'un siècle et demi, et nous jouirons d'un site pittoresque, grâce au dessin que je vais décrire, un des plus curieux de ma collection : je l'achetai, il y a quelque vingt ans, à M. Guichardot qui, vu l'absence de toute inscription, n'en connaissait pas le sujet, facile à deviner pour qui fait son étude du vieux Paris.

Avant le premier empire, le sol où l'on a établi le Marché-aux-Fleurs était loin d'exhaler les doux parfums de la rose et du jasmin. On vendait alors les fleurs, denrée si chère aux Parisiennes, aux abords du cimetière des Innocents, et aussi, certains jours, sur le quai de la Mégisserie (2). On voyait à la place du quai Desaix une berge nue, bordée sans symétrie par les arrière-bâtiments de propriétés dont l'entrée était rue de la Pelleterie. Ces vieux corps de logis irréguliers, manquant un peu çà et là d'aplomb, étaient flanqués de diverses bâtisses en appendice et formant des terrasses en saillie que soutenaient des piliers de bois, de pierre ou de briques, déjetés comme les jambes d'un homme ivre et souvent inondés par les crues de la Seine. Sous ces grossiers portiques, travaillaient tout le jour des ouvriers tanneurs.

Le dessin qui va nous reporter à cette époque est exécuté à la

(1) Le plan de Paris à vol d'oiseau de Louis Bretez, exécuté de 1734 à 1739, offre déjà une levée de pierre au lieu d'une berge à l'endroit où nous voyons le quai Desaix. Au reste, ce détail du plan, démenti par des plans géométraux postérieurs, paraît être une anticipation.

(2) J'ai possédé un dessin à la sanguine, tracé de verve par Gab. de Saint-Aubin, représentant les marchandes de fleurs du quai de la Mégisserie avec accompagnement de scènes populaires très-animées. J'ai cédé en échange, à feu M. Muller, ce dessin qui fait aujourd'hui partie de la riche collection de M. Destailleurs.

mine de plomb, au simple trait, sans aucune partie ombrée. Il a 328 millim. de large sur 125 de haut. On n'y remarque ni signature, ni monogramme, ni la moindre inscription, mais il s'explique de lui-même. A gauche, se développent de trois quarts les deux arches d'un pont de pierre surchargé d'étroites maisons à pignons : c'est le pont Notre-Dame, vu de la galerie couverte nommée quai de Gèvres. Si, à l'extrême droite, nous ne voyons pas le pont au Change, c'est que le champ du dessin ne se prolonge pas assez ; il s'arrête probablement au niveau de la ruelle du Port-aux-OEufs citée ci-dessus. Le pont Notre-Dame, rebâti vers 1506, est reconnaissable surtout aux divers appentis appliqués à la base de ses maisons et saillant au-dessus de la rivière, soutenus par des consoles. Il suffit de comparer ces détails du dessin avec l'eau-forte de Silvestre et plusieurs autres estampes, pour s'assurer de l'identité du sujet. Plusieurs traits assez vagues qui s'élèvent au-dessus des derniers pignons du pont semblent indiquer les tours lointaines de Notre-Dame qui, aperçues presque de profil, forment une seule masse. Toutefois je ne voudrais pas garantir sur ma tête que nous ayons sous les yeux la rive septentrionale de la Cité. Si l'on suppose que la rangée de maisons du pont est celle qui regardait l'est ou l'hôtel de ville, on aurait devant soi la berge (également occupée par des tanneurs et des teinturiers) qui s'étendait du pont Notre-Dame à la place de Grève, berge exhaussée sous Louis XIV et métamorphosée par le prévôt des marchands Claude le Pelletier en un quai auquel il donna son nom et qui fut élargi plus tard. En ce cas, les traits vagues figurant, dans la première hypothèse, les tours Notre-Dame indiqueraient la tour Saint-Jacques la Boucherie. Mais je m'en tiens de préférence à la première opinion énoncée.

Pour représenter la berge que remplaça en 1675 le quai Pelletier, mon dessin devrait être un peu antérieur à cette époque, et je suis porté à le croire un peu plus moderne, à moins qu'il ne soit une copie.

Son tracé ne révèle pas une main hardie ; néanmoins il ne ressemble pas à un calque. Je le regarde comme une esquisse d'architecte, où la froideur du trait est compensée par le pittoresque même du sujet. Assurément il n'a pas été fabriqué tout exprès pour séduire un amateur du vieux Paris, comme il pourrait arriver aujourd'hui que ces sortes de dessins atteignent dans

les ventes des prix si élevés (1). L'époque où je l'ai acquis est pour moi une garantie de son authenticité. Un dessin fictif et frauduleux ne manquerait ni de date ni surtout d'accessoires lointains destinés à en faciliter la reconnaissance. Je le reproduirai donc un jour en toute tranquillité de conscience dans mon *Atlas du vieux Paris.*

Revenons au sujet principal. Le point de vue ne permet pas de voir la pompe établie vers le milieu du pont. On compte, sur la partie visible de ce pont, douze maisons sur une même ligne, à pignons uniformes. La berge de la Cité vue de face présente une rangée de onze maisons dont une seule n'a pas de pignon sur la rivière. La largeur et la hauteur de ces maisons sont fort inégales. Celle qui est la plus proche du pont ne s'y relie pas; elle paraît, en raison de la perspective, en masquer une ou deux autres en retraite sur la ligne générale, circonstance qui concorde avec le plan géométral de la Cité par l'abbé Delagrive. Les murs de face de ces maisons ont l'apparence de bâtisses de plâtre maintenues par des poutres croisées qui ressortent sur le fond. Les fenêtres varient de nombre, de forme et de disposition. Telle maison n'en a qu'une à chaque étage, telle autre quatre de front. Leurs baies sont quelquefois arrondies; le plus grand nombre est de forme rectiligne et de hauteurs diverses. Cinq de ces pignons ont des arcs de bois qui reçoivent le profil de la toiture et reposent sur des consoles simples ou doubles. Jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, les maisons vulgaires de Paris ont conservé cette forme, dont il reste encore un assez grand nombre d'échantillons.

Les onze maisons ont toutes de quatre à cinq étages diversement espacés. Devant chacune d'elles une construction appliquée à sa façade constitue une terrasse, soutenue par des poutres ou des piliers et garnie de balustres de bois. Sous ces portiques ou hangars, on aperçoit de vastes cuves de bois cerclées. Une seule maison est privée de terrasse; aussi paraît-elle plus éloignée du

(1) Le fait est pour moi évident. J'ai vu adjuger, dans des ventes récentes, des pseudo-dessins relatifs au vieux Paris ou à ses environs, voire une estampe soi-disant historique, d'une touche évidemment moderne. Je conseille aux amateurs, mes collègues, de se tenir sur le qui-vive. Quand, en tout genre, les objets se vendent à des prix exorbitants, il y a à craindre la contrefaçon. A la fraude il faut opposer la sagacité.

rivage. Une autre est accompagnée de deux pavillons en saillie à la hauteur du second étage.

Me voilà encore engagé dans un ingrat travail! Impossible de décrire un à un tous les détails de ces constructions si compliquées. La reproduction de mon dessin serait bien plus claire que toutes ces phrases, et, si cette *Revue* comportait des planches, j'aurais remplacé toute cette page par une estampe.

On compte plus de vingt grandes cuves disséminées, les unes sur la berge, les autres sur les terrasses. Contiennent-elles de l'eau de teinture ou des peaux? On n'aperçoit nulle part ni cuirs ni étoffes suspendus et en train de sécher; seulement on voit ici et là un ouvrier qui y plonge les bras sans en rien extraire; ces ouvriers sont au nombre de douze, outre un homme chargé de deux seaux, peut-être un porteur d'eau descendu là par la fétide ruelle du Port-aux-OEufs. Aucun costume n'aide à reconnaître l'époque du dessin; pas un bourgeois, pas un pêcheur à la ligne sur cette berge peu abordable au public. Un chapeau suffit quelquefois à révéler une date; les treize personnages qui figurent ici sont tous nu-tête, comme pour attester que ces vieilles maisons regardent le nord. En définitive, je pense que ces braves gens sont des tanneurs, puisque ces maisons dépendent de la rue de la Pelleterie. J'ai remarqué plus d'une fois, vers 1840, au faubourg Saint-Marceau, au fond des cours aboutissant à la Bièvre, des constructions et de vastes cuves du même genre servant les unes à des tanneurs, les autres à des teinturiers ou à des laveurs de laine.

Germain (Foire Saint-). Les quelques dessins que je connais sur l'abbaye de ce nom sont d'un faible intérêt, vu que les nombreuses planches gravées dans l'ouvrage de dom douillart et la *Statistique Monumentale* forment une iconographie à peu près complète de ce célèbre monastère. La topographie de l'ancienne Foire Saint-Germain est moins connue. J'ai décrit déjà (n° de sept. 1856) un tableau de ma collection représentant l'incendie de mars 1762. Je citerai sur le même sujet un dessin à la sépia que M. Muller tenait par échange de M. Hennin, et que possède aujourd'hui, je crois, M. Destailleurs. Le point de vue rappelle celui de mon tableau, mais on y voit les deux grands pignons juxtaposés soutenant l'immense toiture ou *Halle* qui

recouvrait toutes les rues de la Foire, tandis que mon tableau plus limité n'en offre qu'un seul.

Une grossière vue d'optique publiée par Basset représente du même point, mais en sens inverse, le même événement. Elle a pour titre: « Vue, de la porte de la Treille, de l'incendie, etc. » Au bas sont douze renvois explicatifs, intéressants en ce qu'ils désignent des localités. Je parlerai plus au long, dans la catégorie des *estampes,* de cette pièce médiocre et de quelques rares eaux-fortes relatives aux débris de divers bâtiments de la Foire.

Les vues de l'édifice antérieures à l'incendie sont assez rares; je pourrai citer néanmoins plusieurs estampes curieuses, notamment celle publiée par Jollain vers 1700, où figure l'ensemble des constructions, abstraction faite des deux grandes halles; mais il ne doit être ici question que de dessins. J'en vais signaler un des plus intéressants.

Le mercredi 10 mars 1858, on vendait à l'hôtel de la rue Drouot une collection de riches tabatières provenant de la succession Daugny. L'une d'elles était ainsi désignée sous le n° 204 du catalogue : « Grande boîte carrée en écaille, dont le couvercle « est orné d'un médaillon ovale représentant une parade à la « foire Saint-Germain, miniature signée: *V. Blarenberghe,* 1763, « qui peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du « maître; grandeur de la miniature : 6 centimètres sur 8. » J'assistais à la vente; elle fut adjugée 2,750 francs. Je me retirai avec le modeste billet de 500 francs que j'avais destiné à cette acquisition et qui, j'en conviens, ne pouvait faire équilibre à la valeur intrinsèque de cette miniature, d'une finesse merveilleuse, offrant mille détails sur un espace de quelques centimètres de surface.

On voit passer de front une des galeries couvertes de la Foire et, sur la droite, une seconde qui, la croisant à angle droit, fuit en enfilade. Sous le toit vitré qui recouvre la première de ces galeries paradent des saltimbanques, hissés sur une estrade où ils exécutent des tours d'équilibre; on y remarque notamment un jeune bateleur qu'un Alcide soutient dans sa main à bras tendu. Au premier plan circule une foule compacte de promeneurs; je crois même qu'on y danse. Je me souviens de deux femmes galantes, hautes au plus de trois millimètres, dont la physio-

nomie prenait sous la loupe une expression provocatrice d'un naturel parfait.

Dans la galerie fuyant à droite on discerne une multitude d'enseignes en saillie, indiquant autant de boutiques garnies de marchandises en tout genre. Là se presse une folle cohue de badauds qui devaient fournir aux filous, dont parlent les récits du temps, l'occasion de faire de bonnes affaires. L'ensemble de la composition est fort pittoresque. J'aurais été curieux d'examiner sous la lentille d'un microscope ce tableau lilliputien presque aussi fin que ces petites plaques photographiées dont les sujets se devinent à l'aide de cet instrument. J'aurais sans doute découvert dans ces galeries tout un monde imperceptible à l'œil et déchiffré des lignes sur toutes ces enseignes pendantes. Une œuvre de Meissonnier paraîtrait une grande toile à côté de ce médaillon prodigieux où l'art s'harmonise avec la petitesse.

En vérité, je regrette en ce moment de ne pas être une moitié de millionnaire : ce chef-d'œuvre de poche ferait partie de ma collection. Où a-t-il passé? Je l'ignore. Si j'avais la chance d'en rencontrer l'heureux possesseur, je l'engagerais à le faire graver, bien entendu plus grand que nature, par exemple au moyen du mégascope, sorte de lanterne magique qui grandit l'image des objets opaques. Il pourrait ainsi, sans même avoir besoin de démonter sa miniature, fournir aux amateurs une précieuse estampe.

Une remarque sur la date 1763 qui accompagne la signature de l'artiste. L'ancienne Foire Saint-Germain ayant été incendiée, dans la nuit du 16 au 17 mars 1762 (1), cette miniature a-t-elle été exécutée d'après un dessin antérieur à l'événement, ou représente-t-elle la nouvelle foire bâtie dès cette année et achevée en 1763? C'est une question que je ne saurais résoudre. Il est certain que les nouvelles galeries ne furent pas abritées par une vaste toiture comme celles représentées sur la miniature de Blarenberghe, mais, selon Hurtaut, plusieurs des rues de la nouvelle Foire furent couvertes de « vitrages en forme de toits, » pres-

(1) Dulaure dit 1763; c'est évidemment une erreur que rectifient les estampes et les écrits du temps. Jaillot et Thiéry, auteurs contemporains de l'événement, écrivent 1762. Hurtaut dans son *Dictionnaire de Paris*, de 1779 (t. III, p. 44), dit que l'incendie arriva en 1763, mais, dans une longue note de la page suivante on lit : « dans la nuit du 16 au 17 mars 1762. »

que entièrement détruits, ajoute l'auteur qui écrivait en 1779.

Vers 1772 l'architecte Lenoir dit le Romain éleva, sur le terrain de la nouvelle Foire, ou plutôt dans le voisinage, une grande salle ovale de style rustico-pompadour, accompagnée de tribunes, salons, boudoirs, etc. On la nomma *Wauxhall d'Hiver* pour la distinguer du *Wauxhall d'été* établi rue de Bondy. La Foire Saint-Germain ayant lieu à partir du 3 février, cette salle de danse, le *bal Valentino* du temps, le rendez-vous des folies carnavalesques, exigeait comme première condition celle d'être close et bien chauffée; la température y devait être en harmonie avec sa physionomie toute printanière.

Cet édifice fut aussi éphémère que les parties de plaisir qu'il abritait : il subsista de 1772 à 1784. Les historiographes parisiens du temps se bornent à le citer avec admiration, mais sans désigner au juste son emplacement, et tous les plans de Paris que j'ai consultés sont muets à cet égard (1). Dulaure qui a pu le visiter se borne à le nommer « un vrai marché de courtisanes.» Thiéry ne le décrit pas, sans doute par le motif qu'il n'existait déjà plus de son temps (1787), mais il en parle accidentellement (t. I, p. 224) à l'article *Panthéon,* salle de danse alors en construction rue Saint-Thomas du Louvre « pour tenir lieu, pendant l'hiver, du Wauxhall de la Foire Saint-Germain abattu en 1784.» Il ajoute en note que l'artiste M. Lenoir le Romain, architecte du Panthéon « avait donné les dessins du délicieux Wauxhall de la Foire Saint-Germain. »

L'intérieur de l'édifice est représenté en détail sur un dessin anonyme, à la sépia (L., 900 mill., H., 440) qui, de la collection de feu M. Muller, a passé dans celle de M. Destailleurs. On reconnaîtrait peut-être la main de Moreau le Jeune dans les personnages. On lit dans l'inscription que le Wauxhall d'hiver fut érigé par N. Lenoir, architecte du théâtre Saint-Martin (l'Opéra du temps). C'est une vaste salle ovale dont le champ a été, je crois, un peu exagéré pour l'effet, car ses proportions, d'après l'échelle d'un plan que je citerai plus loin, étaient assez limitées. Les parois sont couvertes de treillis peints ou en relief, décorés de feuillage et de fleurs, dans le genre du *Jardin d'Hiver* détruit

(1) Peut-être le découvrirait-on en consultant les journaux de l'époque. Hurtaut (t. III, p. 46) s'exprime ainsi : Les spectacles (de la Foire Saint-Germain)... le *Wauxhall d'hiver*, etc., sont dans les *rues voisines.* »

en 1857. On y remarque, dans les surfaces pleines, des peintures représentant des arabesques et des amours dans le style de Boucher. Au plafond sont suspendus plusieurs lustres dont la lumière paraîtrait mesquine à notre génération, habituée au brillant éclat du gaz.

Autour du rez-de-chaussée de la salle règne un portique formé de colonnes accouplées correspondant à des pilastres et enlacées de guirlandes de fleurs disposées en sveltes spirales. Entre les colonnes se dressent, sur des socles richement ornés, de grandes statues de nymphes soutenant des candélabres dorés. Sur un des côtés de la salle, au-dessus du portique, règne une galerie avec deux loges réservées au duc de Chartres et au prince de Conti. C'était un splendide et coquet échantillon de cette architecture-colifichet, spécialité de Lenoir, le même qui éleva les Bains Chinois sur leur base de rochers. Je doute que les plus belles salles en ce genre, construites de nos jours, puissent rivaliser avec le *Wauxhall d'Hiver*.

Quelques alinéas sur les figures, au nombre de plusieurs centaines, qui animent cette localité dédiée au plaisir, ce *temple de Cythère* ouvert seulement en temps de carnaval. Je vais décrire de mémoire ce dessin que j'ai plus d'une fois examiné chez M. Muller qui le conservait sous cadre. Au fond est l'orchestre placé sur les gradins; au centre on se livre à des danses voluptueuses mais non excentriques comme les bonds de macaques qui signalent les quadrilles du *bal Valentino* et du *Jardin Mabille*. On y voit des couples étroitement enlacés, mais non de ces poses presque impossibles, de ces évolutions de jambes qui dépassent le niveau de la tête des danseuses. Les salutations burlesques, les bénédictions narquoises, les gestes de magot, les avant-deux dans une posture accroupie, les mouvements désordonnés de hanches sous le *ballonnage* furieux de la crinoline, tout cela était inusité au siècle des paniers, des menuets, des tricornes, des gavottes, des cadogans et des cheveux poudrés. A part ces innovations fougueuses de notre époque et les costumes, on se croirait dans une de nos salles modernes.

Tandis qu'on danse au milieu du cirque, les promeneurs se pressant sous le portique y parcourent une ellipse sans fin. De jeunes femmes à la démarche cambrée, majestueuse ou frétillante, affectent, sous la poudre et les mouches, ces mines fri-

ponnes, ces agaceries de l'œil et des lèvres auxquelles nos pauvres aïeux ne savaient pas résister plus que nous.

Il est fâcheux que ce dessin n'ait pas été traduit par De Bucourt, l'artiste si habile à faire ondoyer les robes de gaze, à rendre les airs provocateurs de ces sirènes, baptisées successivement de tant de noms, dont le dernier, celui de *biches*, est déjà, m'assure-t-on, remplacé. Quant aux *cavaliers*, on les voit sourire, débiter leurs sornettes banales et *exprimer leur flamme*. La plupart paraissent être de jeunes seigneurs de suprême bon ton. Le dessinateur semble avoir oublié les courtauds, les commis, les clercs, les habitués d'estaminets, toutes classes inférieures de soupirants, qui eussent fait ombre au tableau. Si j'ai bonne mémoire, on n'y voit aucune caricature, détail que De Bucourt n'eût pas omis.

Sous le portique règnent deux rangs de banquettes en velours d'Utrecht, mais sans dossiers, hélas! Ce n'est pas en 1859 qu'on négligerait à ce point le confortable! Les unes sont garnies de brochetées de femmes à la taille ondulante, à la tête haute, en train de converser, de combiner leurs plans de séduction et de jeter l'hameçon au poisson de passage ; les autres sont occupées par des groupes des deux sexes qui ont l'air d'être en parfait accord et de fixer l'heure du fin souper. Les restes de tout cela sont enfouis au fond de nos catacombes.

Au milieu de ce monde voué aux conquêtes faciles et à l'amour mercantile, on remarque aussi des groupes de personnages, assis ou en mouvement, en dehors de toutes ces intrigues. Comme de nos jours encore, il y a ici et là quelques physionomies de simples curieux de haut rang, et aussi des échantillons de ces honnêtes et candides bourgeois, fidèles à l'esprit de famille, qui se font une fête de venir lorgner un peu le vice. On y voit même un assez grand nombre d'enfants, pour qui ce spectacle n'est qu'un mélange de couleurs, de musique et de lumière.

Je compte publier un jour une description philosophique du *Jardin Mabille;* on y retrouvera tous ces types sous nos modes modernes. Mais là je ne m'en tiendrai pas aux costumes, aux masques; je pénétrerai au fond de toutes ces âmes pour en faire jaillir une des faces multiples de notre civilisation avancée — avancée dans le sens qu'on donne à la chair du faisan.

Une remarque encore. Nous n'avons ici sous les yeux que la

grande salle, le lieu général du rendez-vous. Sur les côtés s'ouvraient des salons et des boudoirs que le dessinateur n'a pas représentés et j'en suis, en vérité, bien aise, car je n'aurais pu, je le soupçonne fort, trouver des termes assez délicats pour achever ma description du *Wauxhall d'Hiver*, vers l'an de grâce 1780.

On voit au Cabinet des Estampes (*Qer du Luxembourg*, t. III) et je possède une rare planche anonyme, gravée en 1772, qui paraît être la reproduction, réduite de moitié, et assez médiocre, du dessin signalé. Elle a 423 millim. de long sur 223 de haut. Il est fâcheux qu'elle ne soit pas l'œuvre de Moreau le Jeune ou de De Bucourt. Le susdit dessin a pu en être le modèle, mais le graveur a supprimé une partie des personnages et n'a rendu qu'à demi ces physionomies galantes et ces attitudes pleines de coquetterie. Je parlerai un jour plus au long de cette estampe. Je dirai seulement qu'on y voit tracés, au-dessous de la ligne d'encadrement, les plans géométraux des deux étages de l'édifice, avec indications des escaliers, salons, café, boudoirs, etc. (1). Au bas, sur la droite, on lit ces huit vers, fort médiocres, à la louange de *l'établissement :*

Sallon délicieux, vous offrez aux regards
Les objets les plus doux que notre cœur désire.
    Votre enceinte est l'aimable Empire,
Des Amans, des Amis, du Bon-Goût et des Arts.
Rendons grâce à jamais aux bienfaisantes mains
    De ces Hommes dont le Génie
    Rassemble en faveur des Humains
    Toutes les douceurs de la Vie.

M. Paul Lacroix m'a fait don d'un petit livre-almanach, gravé en 1780, et intitulé : Les Délices de Cérès, etc., *à Paris, chez Desnos*. Il contient des vignettes non artistiques mais curieuses. L'une d'elles représente l'entrée du « Wauxhall de la Foire » comme l'annonce une inscription figurée sur un tableau suspendu entre deux colonnes. L'avenue qui y conduit est vitrée, bordée de boutiques et encombrée d'une foule de « filles du monde, » comme s'exprime le texte gravé en regard. Cette vignette se rap-

(1) Ces deux plans m'ont fourni quelques renseignements. On lit tout au bas de la planche, à gauche : *Inventé par Le Noir, architecte.*

porte au mois de Février. Au haut dans un médaillon est le portrait de Pluton « surnommé Februus (dit le même texte) que « l'on croyait attirer autant d'hommes qu'il pouvait dans les « enfers : ce qui peut caractériser le danger des plaisirs. »

HÔTEL-DIEU. — Nous allons passer brusquement d'un lieu soi-disant de délices à un vrai séjour de souffrances: toutefois il y a plus d'affinité qu'on ne pense entre les deux localités. Moralement parlant, en 1780 il n'y avait qu'un pas, pour certaines habituées, du *Wauxhall d'Hiver* à *l'Hôtel-Dieu*. Il en serait de même aujourd'hui. Je vais tâcher d'être bref, bien que j'aie à signaler plusieurs dessins importants.

Le plus pittoresque de tous et de grande dimension appartient à M. Albert Lenoir qui tardera peu, je pense, à le faire graver dans sa *Statistique* (1). Il l'attribue à l'architecte Meunier. Au fond s'élèvent les tours Notre-Dame. Au premier plan figurent les restes mutilés, par l'incendie de 1772, des deux façades qui terminaient à l'ouest les salles du Légat et de Saint-Louis, cette dernière dite, aussi *Salle Jaune*. Les sommets en forme de pignons des deux façades n'existent plus, ayant été calcinés et détruits par le feu. Ce dessin abonde en curieux détails, les uns de style renaissance, les autres du temps de Charles V (2). Derrière la double baie ogivale du portail gothique de la salle Saint-Louis s'élève le bâtiment neuf de l'Hôtel-Dieu, celui qui s'étend encore sur la rive droite du petit bras de la Seine et qu'on doit abattre pour former un quai. Cette récente construction atteste que le dessin a été exécuté assez longtemps après l'incendie; il s'écoula en effet plusieurs années avant qu'on relevât l'Hôtel-Dieu de ses ruines. Cette aquarelle, dans le genre de Nicolle, date des dernières années du XVIIIe siècle. Mais je m'arrête ici : le burin du graveur de la *Statistique* nous instruira beaucoup mieux que ma plume ne le saurait faire.

J'ai déjà décrit, dans cette *Revue*, deux tableaux relatifs à l'incendie de l'Hôtel-Dieu ; l'un est de Raguenet (n° d'octobre 1856), l'autre d'Hubert Robert (n° de mai 1857). J'ai signalé de plus

(1) M. le baron Jérôme Pichon en possède un double, provenant de M. Muller, qui avait obtenu de M. Lenoir la permission d'en prendre copie.

(2) J'ai vu vers 1825 quelques traces du portail de la salle Saint-Louis, à côté d'un corps de garde placé en tête du Petit-Pont.

(nº d'octobre 1858) un dessin de 1718 représentant le Petit-Pont après l'incendie qui, cette année, consuma ses maisons. On y distingue, mais mal rendu, le portail de la salle Saint-Louis, portail servant d'entrée à une chapelle établie dans la salle même. Le trumeau de la baie la plus méridionale est décoré d'une statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus.

On voit au Cabinet des Estampes, dans un grand portefeuille supplémentaire à la topographie de Paris, coté : nº 5465 du 31ᵉ au 36ᵉ quartier, un immense calque offrant le plan géométral très-détaillé de l'ensemble de l'Hôtel-Dieu. Il m'a paru antérieur à l'incendie de 1772, mais postérieur à celui de 1737. Les plans des deux portails cités ci-dessus, et qui bordaient la rue du Marché-Palu, y sont minutieusement détaillés. Peut-être le modèle de ce calque est-il l'immense plan manuscrit de la Cité levé par l'abbé Delagrive vers 1750 et conservé à l'Hôtel de Ville. Celui qui s'occuperait d'une monographie complète de l'Hôtel-Dieu pourrait en tirer parti.

Plusieurs dessins représentent soit l'incendie, arrivé dans la nuit du 29 au 30 décembre 1772, soit les ruines des bâtiments qui ont survécu à cette catastrophe, bien autrement fatale que celle de 1737 (dont je ne connais aucune représentation), puisque les toits embrasés s'écroulèrent, selon Dulaure, sur plusieurs centaines de malades.

Le 9 décembre 1856, j'ai vu passer en vente, à l'hôtel de la rue Drouot, un petit dessin à l'encre de Chine (L. 155 millim., H. 110), signé : *S. Fokkes fec.* 1773, représentant l'incendie de décembre 1772. C'était une vraie mystification. Le dessinateur avait calqué, puis reproduit en sens inverse une eau-forte d'Isr. Silvestre, où se voient à droite l'Archevêché, et au fond le Pont-au-Double, chargé d'un bâtiment peu ancien, dépendant de l'Hôtel-Dieu ; au-dessus de ce bâtiment à large fronton, qui contenait la salle dite de Saint-Côme, s'élèvent des flammes au milieu de nuages de fumée.

Singulier procédé pour léguer à la postérité le souvenir de ce sinistre événement ! C'était ingénieux comme le portrait d'une femme dont on n'apercevrait que le haut de la coiffure au-dessus d'un paravent. Plus d'un dessinateur commet volontiers des compositions de même force. C'est ainsi qu'à Naples, les marchands d'estampes ont en réserve des gouaches offrant au premier plan

le môle et au loin le double sommet du Vesuve, avec effet de nuit ou de clair de lune. Vienne une éruption (j'ai vu travailler d'après cette méthode le 1er avril 1835), on ajoute au Vésuve un panache de flammes et des flocons de fumée, fuyant dans telle ou telle direction; on sillonne la mer, on barbouille les premiers plans de quelques vifs reflets de vermillon, et voilà des souvenirs du Vésuve à l'usage des naïfs étrangers qui flânent sur le pavé de la rue de Tolède!

A la vente Lassus (11 mars 1858) on a adjugé pour 77 francs, un dessin habilement tracé à la plume, et légèrement rehaussé de bistre (n° 785 du catalogue). Il représentait les bâtiments de l'Hôtel-Dieu, après l'incendie de 1772, vus du pont Saint-Michel. Au fond, les tours Notre-Dame, sur un plan assez rapproché, le portail gothique de la salle Saint-Louis, sans détails précis; au premier plan de droite, le profil d'une vieille maison avec étages en encorbellement et rez-de-chaussée baigné par la Seine. Ce dessin, assez semblable au grand tableau d'Hubert Robert, cité plus haut, offrait un trop médiocre intérêt pour m'engager à surenchérir.

Je possède pour ma part quatre dessins relatifs au même incendie, dont trois remarquables sous le rapport de l'art. Je citerai d'abord le moins artistique (L. 514 mill., H. 278). Il est tracé à la plume, rehaussé d'encre de Chine et de sépia, et signé : *Dupont delineavit,* 1773. Il y a ici-bas bien des *Dupont :* celui-ci ne mérite pas qu'on s'inquiète de sa biographie. Analysons son œuvre sous le rapport archéologique. Le point de vue est pris du sol même du Petit-Pont. A gauche est vaguement tracée la façade de la salle du Légat, construite par le cardinal Duprat; puis vient le portail gothique de la salle Jaune ou de Saint-Louis, dont les riches sculptures de pierre sont accusées par quelques traits confus. On voit se développer presque de face, au delà du pont, les voûtes ruinées du long bâtiment qui bordait la rive droite de la Seine, le tout dominé par les tours Notre-Dame dont celle du sud est chargée de curieux. Le campanile de la chapelle de l'Hôtel-Dieu, qui avait son entrée sur le parvis, subsiste encore avec ses quatre cloches. L'incendie n'est pas précisément éteint, car onze hommes, debout sur les pans de murs, opposent des tuyaux de pompes aux derniers efforts du feu. Çà et là s'exhalent de petits nuages de fumée, dont une partie

s'échappe par la double baie du portail gothique. Grâce à cette tricherie, à laquelle trop d'artistes ont recours, le dessinateur s'est épargné le souci de détailler les sculptures.

Sur le Petit-Pont on distingue quinze personnes, dont un soldat en sentinelle et six travailleurs manœuvrant une pompe qu'alimente le réservoir d'une voiture de porteur d'eau. Les autres personnages sont de simples curieux aux gestes très-animés, jouant le rôle de la mouche du coche.

Ce dessin est médiocre, mais assez pittoresque dans son ensemble. Il n'est pas mal en perspective, et les figures décèlent une main passablement exercée. Il rappelle la manière de Lallemant, l'un des dessinateurs de Millin, et il doit avoir été exécuté d'après nature. La date 1773 s'explique d'elle-même. L'événement étant arrivé dans la nuit du 29 au 30 décembre 1772, le feu put conserver encore de l'activité pendant les premiers jours de janvier de l'année suivante.

Mes trois autres dessins vont nous transporter au milieu des ruines des deux grandes salles, ruines qui, restées debout pendant plusieurs années, servirent en quelque sorte de point de mire à nos artistes parisiens. Décrivons d'abord une sanguine relevée de traits à la plume et de touches de blanc, œuvre remarquable d'Hubert Robert. Le point de vue est pris de l'est; on est sous les voûtes qui soutenaient les arcades des deux salles. Ces arcades ont un faux air de ces débris d'aqueducs qui courent au milieu des plaines de Rome. Robert, comme Isr. Silvestre, ne pouvait rien dessiner sans y mêler plus ou moins de ses souvenirs d'Italie. Les arcs sont à plein cintre. Je crois qu'ils étaient, en partie du moins, en ogive, car l'incendie bien moins considérable de 1737 n'avait pas, que je sache, détruit les anciennes voûtes. Le sol inférieur du premier plan est jonché de poutres à demi calcinées, et plusieurs échelles font communiquer les divers étages ravagés par le feu. On aperçoit quelques hommes en train de déblayer les décombres. Sur le devant trois personnages, dont une femme, examinent ces ruines fatales. Trois autres, placés à l'étage supérieur, affectent des poses un peu théatrales, selon l'habitude du même artiste. Au fond, de hauts pans de murs indiquent les bâtiments qui regardaient le Petit-Pont. On y distingue, à l'intérieur, la double baie de la façade gothique. Je n'oserais affirmer que les détails fussent exacts.

Ce dessin est vraisemblablement celui-là même que signale Barbier au mot *Robert*, dans sa *Biographie des peintres*. Au bas, à droite, on lit en écriture cursive du temps : « Vue de l'intérieur de l'Hôtel-Dieu de Paris après l'incendie de 1773. » Ce millésime est inexact en ce sens qu'on doit dater un événement du jour où il a commencé à s'accomplir.

Signalons maintenant un croquis (L. 236 mill., H. 165), fait de verve au crayon noir, rehaussé de plusieurs teintes légères, et au bas duquel, sur un fond ombré, on déchiffre : *Saint-Aubin*, 1773. C'est encore l'intérieur des deux grandes salles, vues cette fois de l'ouest et de plain-pied. Au fond, s'élèvent les tours Notre-Dame; à gauche, fuient de trois quarts une quinzaine d'arcades à plein cintre, sauf les deux plus proches du spectateur qui sont ogivales, toutes calcinées par l'incendie; à droite, le profil d'une partie de bâtiment d'où s'exhale encore de la fumée. On compte huit personnages vivement tracés, dont trois chargent de gravois un tombereau à deux chevaux. Un autre, assis vers la droite sur une pierre près d'un pilier, pourrait bien être l'artiste en personne, car c'est le seul qui ait une mise bourgeoise et les cheveux poudrés. A l'extrême droite, au premier plan, surgit l'extrémité d'une échelle qui plonge dans l'étage inférieur. A cette échelle monte un homme portant sur ses épaules le cadavre d'une femme, l'une des nombreuses victimes de la catastrophe.

L'aspect sinistre de ces piliers calcinés, de ces façades de lucarnes couronnant des pans de murs d'où s'élancent encore des traînées de fumée, tout porte le cachet fougueux d'un habile dessinateur. C'est une des pièces les plus artistiques de ma collection, mais non des plus curieuses, car après tout elle offre peu de documents à l'antiquaire. Sur la gauche, au travers d'une arcade en ogive, au haut d'une sorte de vis de pierre, apparaît une figure nue, accroupie, qui paraît prier. Est-ce une personne réelle, une victime survivante qui implore du secours? serait-ce une effigie de la Madeleine au désert? Je crois qu'on y doit voir simplement un caprice d'artiste, un détail destiné à poétiser cet effet de ruines.

Le dernier dessin qui me reste à décrire est une petite sanguine faite aussi de verve, que ne désavouerait pas un artiste en renom du temps. On y déchiffre au bas à gauche : J (peut-être *S* ou *F*), 1774. Sur le carton qui le doublait dans l'origine on

lisait cette inscription que j'ai rapportée au-dessous : « Vue de la ruine des restes de l'incendie de l'Hôtel-Dieu en 1772 à Paris. »

Au premier plan est un sol bas que dominent des pans de murs ruinés et trois rangs d'arcades, les unes ogivales, les autres à plein cintre; c'est tout ce que je puis en dire. Les voûtes délabrées, je le répète, subsistèrent longtemps en attendant les fonds nécessaires pour reconstruire l'Hôtel-Dieu, dont les malades furent transférés dans divers hôpitaux. Leur disposition pittoresque alléchait, à ce qu'il paraît, les artistes, ceux surtout qui ne pouvaient faire le voyage d'Italie. Il est probable qu'il existe plus d'un autre dessin sur le même sujet. Ce qui m'étonne, c'est de n'avoir jamais rencontré la moindre estampe qui représentât soit l'incendie, soit les traces de ses ravages.

Mais quittons l'Hôtel-Dieu pour nous diriger vers le cimetière des Innocents. Parmi les malades, jadis déposés sur les lits malsains de cet ancien hôpital, quelquefois entre un mort et un mourant, plus d'un, porté sur une civière funèbre, a fait le trajet que nous allons parcourir, puisqu'une partie des cadavres de l'Hôtel-Dieu allaient combler les fosses toujours béantes du lugubre sol de Champeaux.

A. Bonnardot.

(La suite prochainement.)

ADDITIONS AU PEINTRE-GRAVEUR

D'ADAM BARTSCH,

ET AUX SUPPLÉMENTS DE RUDOLPH WEIGEL.

(Collection d'Arenberg.)

M. Rud. Weigel a publié, en 1843, à Leipzig, un premier volume supplémentaire au *Peintre-Graveur* de Bartsch, comprenant les cinq premiers tomes de ce célèbre et important ouvrage, lesquels renferment la description des œuvres des peintres-eaux-fortistes néerlandais du XVII[e] siècle. En donnant son volume de suppléments, M. Rud. Weigel a rendu, certes, un véritable service aux arts, et tous les amateurs d'estampes lui en doivent savoir infiniment gré; car décrire en entier, et sans aucune lacune, l'œuvre d'un graveur des siècles passés, en y comprenant toutes les variantes des planches, est chose fort difficile, si pas impossible, et une vie d'homme peut parfois ne pas y suffire. Il est donc nécessaire, surtout lorsqu'il s'agit de recherches où le temps joue un si grand rôle, que plusieurs accordent leur concours à parfaire l'œuvre de leurs devanciers, dans l'intérêt de tous et au bénéfice de la science (1). C'est dans ce but et avec l'intention de nous rendre utile que nous venons offrir quelques additions aux suppléments de M. Rud. Weigel. Quoique ces additions ne soient guère importantes, elles ajouteront néanmoins quelques *états* encore inédits à ceux déjà connus. Dans ces questions,

(1) Un de nos savants les plus sagaces en iconographie, et de tous le plus capable peut-être de pouvoir rendre d'importants services à cette belle science, est sans contredit M. le chevalier Camberlyn : savant judicieux qui, par l'étendue de ses connaissances sur la matière, les nombreux matériaux que sa collection renferme et par la longue expérience qu'il s'est acquise, serait si à même d'être utile aux arts, si parfois il voulait faire connaître et répandre autour de lui quelques-unes de ses plus interessantes et, souvent, inappréciables découvertes, qu'il tient, à notre sentiment, infiniment trop en charte privée! Puissions-nous ne point frapper en vain aux portes du sanctum sanctorum où tant et de si précieux trésors se trouvent renfermés!

puériles en apparence, les moindres faits acquièrent quelquefois une valeur réelle quand il s'agit de juger de la priorité d'une épreuve d'après certains indices seulement; et ce qui échappe aux plus habiles peut, parfois, tomber en partage aux humbles. Tout, dans ces recherches, ardues souvent, mais utiles presque toujours, quelque infime que soit la découverte, doit s'enregistrer et ne se point perdre. Les *états* ou changements quelconques des planches, que nous mentionnons, ne le sont que *de visu*, et toutes les épreuves qui nous servent de guide, pour constater ces *états*, appartiennent, à moins d'indication contraire, à la collection d'estampes du Prince-Duc d'Arenberg. Nous donnerons d'abord des additions aux cinq premiers tomes du *Peintre-Graveur*, non pas pour chaque maître, les matériaux nous faisant défaut pour un tel travail, mais pour quelques-uns seulement; puis nous commencerons les tomes suivants jusques y compris l'école italienne, où viendront figurer deux petites pièces inédites et inconnues dues au burin de Marc-Antoine.

Que d'avance on veuille nous pardonner la prolixité, trop grande peut-être, de quelques détails, mais qui, croyons-nous, auront presque toujours leur raison d'être.

Bartsch, tome I.

SIMON DE VLIEGER.

L'auberge; B., n° 8.

Nous distinguons deux *états* de cette belle planche; le premier est celui décrit, le second en diffère en ce que quelques parties ombrées de l'avant-plan et l'ombre de la voûte, à la gauche de l'estampe, peu creusées par l'eau-forte, ont été retouchées à la pointe sèche. Ces secondes épreuves sont aussi plus faibles de ton que les premières, et les divers plans se confondent un peu et ne se détachent pas assez les uns des autres.

Le bourg; B., n° 9.

Outre les remarques qu'indique M. Rud. Weigel pour distinguer le second du premier *état*, on doit ajouter que plusieurs parties ont été légèrement retouchées par le maître lui-même : ces retouches sont assez faciles à reconnaître au-dessous et à l'intérieur du chariot, au groupe de bœufs qui marche à son

côté, et aussi aux bâtiments qui occupent le fond, à gauche. Ces épreuves sont généralement un peu uniformes de ton.

Les pêcheurs; B., n° 10.

Les belles et premières épreuves, celles qui sont brillantes de ton et d'effet, ne se rencontrent que fort rarement : la raison en est que cette planche a été, comme presque toutes celles de cet artiste, trop faiblement mordue par l'acide et n'a pu donner qu'un nombre très-limité de bonnes épreuves. Les meilleures sont imprimées ordinairement sur du papier à la Folie, tandis que celles qui sont sur papier aux grandes armoiries d'Amsterdam proviennent, à n'en pouvoir douter, d'un tirage bien postérieur : dans ces dernières, le fond ainsi que les demi-teintes ne se distinguent quasiment plus.

KARLE DUJARDIN.

Bartsch et M. Rud. Weigel mentionnent quatre *états* de l'œuvre de ce maître, qui sont les suivants :

I. Avant les numéros et l'adresse sur la première pièce.

II. Avec l'adresse de G. Valk et P. Schenk.

III. Cette adresse effacée.

IV. Comme ci-dessus; dans ce dernier *état* les planches ont été retouchées à différentes reprises, et le n° 9 de Bartsch est changé en 8, et le 8 en n° 9. De plus, les planches des n[os] 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33 et 34 ont été coupées d'un pouce au moins sur la hauteur. Indépendamment de ces renseignements, on peut en ajouter encore d'autres non mentionnés par M. Rud. Weigel, lesquels ont aussi, à notre sens, infiniment d'intérêt pour l'amateur d'estampes. Les voici : plusieurs épreuves avant les numéros, c'est-à-dire celles du premier *état,* sont aussi avant certains travaux qui incontestablement appartiennent au maître, travaux que l'on remarque dans les bonnes et anciennes épreuves numérotées. Ces changements, quoique peu importants, sont néanmoins, pour l'iconophile, très-utiles à bien connaître, parce qu'ils donnent le moyen de pouvoir distinguer les épreuves primitives d'avec celles du second *état* et où le numéro se trouve gratté, avec infiniment d'adresse parfois, par l'un ou l'autre faussaire, afin d'en pouvoir tirer un meilleur parti. Nous renseignons donc ces différences, en regrettant de ne pouvoir le

faire pour l'œuvre entier du maître, mais seulement pour quelques-unes des pièces, n'en ayant point davantage sous les yeux à cause de leur excessive rareté : d'autres amis des arts, dans l'intérêt de la chose, pourront continuer ces recherches.

Les trois cochons couchés devant l'étable; B., n° 8.

Dans le premier *état,* ou épreuve d'essai peut-être, on remarque sur les planches de l'étable, à gauche, tout contre le bord de l'estampe, une partie toute claire, laquelle, dans le second *état,* est recouverte de quelques tailles faites à la pointe sèche; de plus, le cochon qui est debout dans l'intérieur de l'étable, et qui, dans le premier état, était couvert de fortes tailles, se trouve éclairci sur le dos au moyen du grattoir, de manière que l'animal se détache mieux du fond avec lequel il se confondait presque entièrement; et, en outre, le contour de l'échine du troisième cochon, couché à droite, en arrière, a, dans l'*état* primitif, quelques petites interruptions qui ensuite ont été raccordées à la pointe.

Le berger derrière l'arbre; B., n° 23.

Les belles épreuves du premier *état* de cette feuille sont brillantes d'effet, très-colorées et fort rares; et, indépendamment de ce qu'elles ne portent point de numéro, elles sont reconnaissables encore à une petite tache, produite par la morsure de l'eau-forte, qui se trouve au haut de la planche, un peu vers la droite, tache qui, dans l'*état* ordinaire, a entièrement disparu.

L'âne entre les deux moutons; B., n° 32.

On reconnaît les belles et toutes premières épreuves de ce magnifique morceau, à une forte souillure, due à l'acide, dans la marge supérieure et presque au milieu de la planche; cette trace n'existe plus dans les épreuves numérotées.

Les bâtiments avec la tour carrée; B., n° 46.

Les marges des épreuves primitives, celles avant le numéro, sont fortement chargées de noir d'impression, et dans le second *état* la marge, à gauche, se trouve un peu rétrécie et, en plus, redressée.

Le petit paysage aux deux chèvres; B., n° 47.

Au second *état* on distingue, le long du bord, au haut de la

planche, quelques légers travaux à la pointe sèche qui n'existent point dans l'*état* antérieur, lequel en outre est très-brillant et très-transparent de ton.

Le chariot devant l'auberge; B., n° 50.

Il en est de même de cette jolie petite pièce comme du n° 47; l'artiste a ajouté quelques tailles à la pointe sèche au haut du ciel, le long du trait de la bordure et un peu vers la gauche; ces tailles font entièrement défaut au premier *état* qui, d'ailleurs, nous semble être tout à fait à l'eau-forte pure.

La collection d'Arenberg renferme une édition, non mentionnée, croyons-nous, de l'œuvre du maître qui n'est pas sans avoir, sous certains rapports, quelque intérêt pour l'indication de la priorité relative des épreuves. Cette suite de cinquante-deux pièces, y compris celle de Berchem, est imprimée sur 36 feuilles in-folio, ayant les grandes planches pliées sur elle-mêmes. Le papier, d'une assez bonne qualité, porte, en filigrane, cette inscription : FIN // NORMANDIE // A. HARIVEL // 1753. Bien que ce tirage ne soit guère très-brillant d'aspect, la plupart des épreuves sont cependant encore assez bonnes, et plusieurs n'ont encore que peu ou point de retouche. Il se pourrait fort bien, malgré la date du papier, et cela est assez plausible, que cette édition n'ait paru que bien postérieurement à l'an 1753; mais ce qu'elle constate, et ce dont on peut être certain, c'est qu'à l'époque de son impression les grandes planches étaient toujours entières, que les numéros des feuilles 8 et 9 n'avaient essuyé aucun changement et que le tout n'était pas encore abîmé par les retouches modernes et les nouvelles morsures. Cette édition a aussi l'avantage, par son prix peu élevé, lorsqu'elle vient s'offrir en vente, d'être à la portée de la plupart des artistes, et de leur représenter, en partie au moins, l'œuvre du maître quasi en son état natif et, par là, de pouvoir s'en rendre compte, ce qui n'est plus guère possible à l'égard des épreuves tout à fait modernes, lesquelles sont devenues détestables. Et, en tout cas, cette édition n'eût-elle aucune autre qualité, plaidant en sa faveur, que celle de pouvoir nous servir de guide à constater, jusqu'à un certain point, l'ancienneté des divers tirages, qu'elle ne devrait pas encore, nous semble-t-il, être dédaignée par les amateurs. En la jugeant uniquement d'après la fabrique du papier, on pourrait présumer, avec

quelque raison, que cette édition est due à la France. Elle est sans aucune adresse.

ADRIEN VAN DE VELDE.

M. Rud. Weigel n'indique d'autres signes visibles pour reconnaître les divers *états* de la première suite d'estampes de l'œuvre de cet artiste que les différentes adresses qui, successivement, ont été placées sur la première feuille; nous croyons, nous, d'après un examen attentif, qu'il en est bien d'autres qui, isolément, peuvent encore renseigner les *états* et l'ancienneté des épreuves. Malheureusement nous ne pouvons mentionner des différences que pour deux pièces du premier *état* de cette suite, ne les ayant pas toutes à notre disposition; mais nous engageons fortement les heureux possesseurs de ces raretés à examiner attentivement les autres feuilles et à en décrire les modifications, s'il en existe, ce dont nous ne doutons pas.

Le cheval; B., n° 7.

Une épreuve du premier *état*, probablement d'essai et à l'eau-forte pure, se trouve dans la collection d'Arenberg; on y remarque diverses petites parties non mordues par l'acide, lesquelles ont été retouchées par le maître lui-même et ne sont plus guère apparentes dans les épreuves de la planche terminée. Ces parties claires se trouvent le long des bords, au bas et au haut de la planche; quelques parties ombrées du cheval, et aussi du terrain, ont également été renforcées au moyen de la pointe sèche. Ces épreuves sont claires et fines de ton.

Les chiens; B., n° 9.

Les très-belles épreuves du premier *état* ont beaucoup de barbe dans les ombres, sont très-brillantes d'effet, et, de plus, sont avant quelques travaux ajoutés par la main de l'artiste, sur l'avant-plan, à gauche de la planche.

HERMAN SAFTLEVEN.

Les quatre saisons; B., nos 22 à 25.

On ne connaît guère qu'un nombre d'exemplaires excessivement restreint de cette suite d'estampes du premier *état* ou à

l'eau-forte pure; elles n'ont été décrites, que nous sachions, que dans le catalogue du comte Rigal, auquel M. Rud. Weigel renvoie. Ce catalogue étant devenu assez difficile à trouver, et les épreuves du premier *état* de ces quatre morceaux étant de la plus grande rareté, nous croyons faire chose utile en donnant cette description.

Le printemps; B., n° 22.

Le premier *état* est avant les contre-tailles sur les figures qui occupent le banc de terre, à droite, avant la retouche au bas du grand rocher, et avant les entre-tailles à différentes parties des eaux, principalement près de la figure qui se déshabille. A ces épreuves le ciel est peu travaillé et presque clair, et le grand nuage, au-dessus de la tour, est aussi avant plusieurs contre-tailles.

L'été; B., n° 23.

Ce premier *état* est également avant les contre-tailles à quelques-unes des figures qui se voient à la gauche, avant les divers travaux ajoutés sur les terrains, au delà du champ de blé, aux fabriques, à la partie supérieure du rocher, et sur les nuages autour desquels le ciel n'est indiqué que par de simples lignes horizontales.

L'automne; B., n° 24.

Dans le premier *état* les figures, ainsi que les montagnes, sont avant les contre-tailles; au fond, à la gauche, la teinte du ciel et les nuages ne sont indiqués que par de légers travaux à l'eau-forte; sur le devant, les eaux laissent apercevoir une langue de terre d'environ dix lignes de long : dans les épreuves du second *état* on ne distingue plus la langue de terre.

L'hiver; B., n° 25.

Ici encore le premier *état* est avant des contre-tailles à plusieurs des figures qui occupent la droite de la planche; avant les travaux qui furent ajoutés aux parties ombrées des tours, principalement à celle où est le colombier, et où les nuages et la teinte du ciel, qui est presque blanc, ne sont indiqués que par de légères tailles. Aux secondes épreuves, on voit, au ciel, à la gau-

che, près du comble de la première tour, un fort nuage; le surplus du ciel a été couvert d'une teinte presque générale de pointe sèche, et dans le haut on distingue des contre-tailles.

A ces quatre morceaux on lit, dans la marge, quelques vers latins; et au bas, à gauche : *H. Saftleven invent. et sculpsit. Anno* 1650. Ces épreuves ne portent point de numéro. De cet *état,* ces estampes sont extrêmement brillantes de ton, la dernière surtout.

L'exemplaire qui fait partie de la collection d'Arenberg est parfaite de conservation et presque à pleines marges.

La femme trayant la vache; B., n° 34.

M. Rud. Weigel indique, dans ses suppléments, cinq épreuves différentes de ce morceau, dont la première est à l'eau-forte pure; la collection d'Arenberg renferme une de ces dernières, laquelle pourrait bien être unique. Elle est avant la bordure, le nom du maître, a environ cinq lignes en plus sur la hauteur du ciel, et mesure en totalité, y compris la marge du bas, cinq pouces dix lignes, au lieu de cinq pouces cinq lignes, comme l'indique Bartsch, et aussi le catalogue Rigal. Cette épreuve est également avant plusieurs travaux et est très-claire dans les ombres.

Nous espérons pouvoir donner, dans le numéro prochain de la *Revue,* des additions assez étendues au tome second du *Peintre-Graveur,* à Antoine Waterlo d'abord, dont la collection d'Arenberg renferme une œuvre des plus remarquables, tant par la beauté et la rareté des épreuves que par la grande variété des *états*. Puis suivra Allart van Everdingen, dont le Prince-Duc d'Arenberg possède également un œuvre tout à fait hors ligne, lequel contient 75 épreuves d'essai ou du premier état, dont un, entre autres, est très-curieux et entièrement inconnu; et enfin, Herman Swanevelt, qui viendra clore dignement ce trio artistique.

Ch. De Brou.

DOCUMENTS

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DES MUSÉES DU LOUVRE [1].

Quelques jours après, la société me notifia un petit arrêté que j'ai lu, parce que je n'avais point d'humeur, et que je garde parce qu'il m'a paru curieux. Le voici mot pour mot :

« *Extrait du cahier des délibérations de l'assemblée générale des Artistes*
« *peintres, sculpteurs, architectes et graveurs, tenue au Louvre, Salle*
« *des Arts.*

« Du mercredi 27 février, l'an IIe de la République française.

« Appert ladite société avoir arrêté qu'à l'avenir il ne seroit admis
« dans ses séances que des artistes.

« Pour extrait conforme à l'original.

« *Signé :* GILBERT, secrétaire. »

Au dos est écrit : « Au citoyen Picault, restorateur, etc. »

Restorateur est vraiment fort bon.

Un autre à ma place se seroit fâché ; moi, je pris le parti de rire. Je n'aurois pas même répondu à cette petite échappée, car je suis indulgent pour la jeunesse ; mais, comme elle pouvoit prendre mon silence pour un aveu de ma foiblesse, je lui fis, par la voie de la chronique, cette petite réponse bien modérée, dans le simple sens d'une correction paternelle. Ils en profiteront s'ils sont bien sages.

A la société des Artistes peintres, graveurs, sculpteurs et architectes, réunis en la Salle des Arts, au Louvre

« CITOYENS,

« Un arrêté bien sage, bien réfléchi de votre part, et que vous avez pris

(1) Voir la livraison de septembre 1859.

soin de me notifier, m'exclut de vos assemblées, et m'apprend que je ne suis point artiste. Souffrez que je vous remercie publiquement de cette double faveur. Qu'ai-je fait cependant pour l'avoir méritée ? C'est ce que je vas dévoiler aux yeux du public.

« J'étois et je n'ai pas cessé d'être artiste, quoi que vous en disiez; artiste restaurateur de tableaux, et surtout bon citoyen. J'ai vu avec autant de douleur que d'indignation que les tableaux de la République étoient menacés d'une ruine inévitable et prochaine, parce qu'ils étoient confiés à des mains inhabiles, et soumis à une administration vicieuse; je vous ai indiqué la cause du mal, en vous présentant le remède. Il s'agissoit tout simplement d'adresser une pétition à la Convention nationale, tendante à dénoncer les abus des six commissaires de la commission du Muséum; les désordres opérés sur les plus précieux tableaux, par des artistes ignorans, qui, comme les harpies de la fable, ont gâté tout ce qu'ils ont touché; à provoquer la suspension des travaux de ces manœuvres-artistes, et à faire ordonner un concours public, dont l'effet étoit de faire connoître et d'employer les hommes les plus propres à la restauration.

« Il vous a plu, dans votre sagesse, de rejetter ces moyens. J'ai cru alors, et pour l'honneur des arts et pour le vôtre, et pour obéir à ma conscience, devoir vous y contraindre : en conséquence, je vous ai sommés juridiquement de faire cette pétition au corps législatif, et j'ai protesté en même temps contre toute pétition contraire. Cet acte d'un homme libre et ami de son pays a révolté votre amour-propre; vous avez refusé la lecture de ma protestation, et deux jours après vous me chassez de votre sein, en prononçant ma déchéance du titre d'artiste.

« Hé ! mes bons amis, vous êtes jeunes pour la plupart, et j'aime à croire que vous avez été égarés par de perfides conseils; prenez garde de n'être que les instrumens d'autrui; évitez un piége grossier dans lequel on veut vous faire tomber, et ralliez-vous à moi pour sauver du naufrage les tableaux de la République. Faut-il vous répéter ce que je vous ai dit cent fois? Ici ce sont des restaurateurs inhabiles, qui sont employés par une commission plus ignorante encore; là, ce sont des peintres qui font leur apprentissage de restaurateurs sur les tableaux de la nation; tels que Hue, Moreau, Cazin, etc., etc., etc. Partout le désordre naît de toutes les passions, et si l'on ne s'empresse d'en arrêter le cours, il sera bientôt à son comble.

« Citoyens, un plus long silence de notre part seroit un crime. Encore une fois, réunissons-nous, arrachons à l'ignorance et à la médiocrité les

chefs-d'œuvre des maîtres : songeons que nous n'en sommes que les dépositaires, et conservons-les à la race future à laquelle nous en sommes comptables. Pour moi, étranger à toute espèce d'intrigues, ne respirant que pour les arts dont je me suis occupé toute la vie, convaincu plus que vous de l'état d'épuisement où l'insuffisance des artistes et l'ignorance de la commission ont réduit nombre des plus précieux tableaux de la République, tels que la *Sainte famille* de Raphaël, et autres tableaux du même, l'*Antiope* du Corrége, les Albane, les Paul Véronèse, les Poussin, les Titien, les Rubens, etc., etc., je déclare que je persiste et dans le considérant qui précède ma protestation, et dans cette même protestation que je dépose chez le citoyen Doulcet, notaire, rue des Fossés Montmartre, pour me servir et valoir par la suite et dès à présent ce que de raison, appelant à mon secours et les artistes, et les amateurs, et tous les citoyens qui veulent le bien, et toutes les autorités constituées que je vais éclairer par un mémoire très-détaillé qui va paraître incessamment.

« PICAULT.

« Rue du Faubourg du Temple, nº 11. »

Cette lettre est restée sans réplique, mais il me paroît qu'elle n'a converti personne. Nul ne se joint à moi dans la cause que je défends (1), et l'ignorance et la médiocrité (2), appuyées par l'intrigue et environnées de la faveur, continuent d'exercer impunément leurs ravages. Citoyens, j'ai rempli ma tâche ; si j'ai succombé dans cette lutte inégale de l'homme de bien aux prises avec toutes les passions, au moins j'en suis sorti sans remords et sans reproches. A présent que je suis quitte avec la patrie, et que j'ai rempli tous mes devoirs comme artiste et comme citoyen, il ne

(1) Excepté le citoyen David, le premier peintre de son siècle, et le citoyen Le Brun, le plus grand connoisseur que nous ayons en tableaux ; ils n'ont cessé de s'élever contre la commission actuelle ; ils n'ont cessé de dire et de prouver que les peintres n'entendoient rien en restauration ; leur zèle n'a pas eu plus de succès que le mien et leurs cris ont été étouffés par les clameurs plus fortes de la cabale protégeante et de la cabale protégée.

(2) Je parle ici du fameux Martin de la Porte, des Haquin, des Moreau, des Cazin, des Hue, des Guilmard et des Joseph, restaurateurs employés par la commission. Mon dessein étoit de comparer et d'apprécier en bref leurs restaurations et les miennes ; mais je n'aime point à parler de moi, et je crains d'ennuyer en parlant d'eux. J'engage donc ceux qui voudront se donner la peine de nous juger, à voir ce que chacun de nous a fait. Nous ne nous ressemblons pas à beaucoup près, mais notre travail est également public.

me reste plus qu'à vous avertir des vôtres; songez que les tableaux de la République sont une propriété nationale, et tout à la fois un dépôt sacré, dont vous tenez compte aux races futures. Défendez ce qui est à vous, ce qui doit appartenir à la postérité; appelez à votre secours toutes les autorités constituées; qu'une plus digne administration se forme sous vos auspices; qu'un concours soit ouvert aux talens, et que les talens trouvent enfin une place honorable. Je vous le demande au nom des arts éplorés, au nom des grands artistes qui ne sont plus, au nom de ceux qui ne sont pas encore et dont le génie, pour honorer leur pays et leur siècle, n'attend qu'un regard de la nation.

N° 1.

Aux citoyens Artistes réunis pour la formation du Musée national.

CITOYENS,

Le citoyen Picault, instruit de l'amour du ministre de l'intérieur pour la progression des arts, de ses vues pour le rassemblement de tous les tableaux de la nation au Muséum, de votre réunion pour opérer au musée l'ordre le plus digne de la République, se fait un devoir de coopérer à la chose publique, en venant vous déclarer (comme aux organes du citoyen Roland) qu'il peut occuper un poste honorable pour la restauration de ce fonds immense de tableaux. Les différentes opérations en ce genre qu'il a faites depuis vingt ans, pour les amateurs les plus distingués, l'ont mis en état de vous offrir des preuves certaines de ses talens pour restaurer les tableaux les plus délabrés, les mettre dans un bon et parfait état, et les y conserver.

Parmi les tableaux qui vont former ce rassemblement, la grande majorité de ceux qui ont été restaurés jusqu'à présent n'offre qu'une idée affligeante pour les artistes et pour les amateurs connoisseurs, de ce que l'on doit attendre des moyens connus pour restaurer les anciens tableaux.

L'intérêt de la République, l'intérêt des arts, la gloire du citoyen Roland, sa responsabilité envers la République, la vôtre envers lui, envers l'Europe entière, votre réputation, tout enfin exige que vous proposiez à ce respectable ministre l'urgente et indispensable nécessité d'un concours public, entre les citoyens occupés actuellement à la restauration de ces mêmes tableaux et les citoyens qui voudront concourir.

Les citoyens praticiens sont peu nombreux. Les citoyens en état d'être

employés le sont encore moins; mais les prétendans et les intrigans sont en grand nombre. C'est ce qu'il nous importe de démontrer.

Recevez, mes chers concitoyens, ce que l'expérience de vingt années d'étude dans ce genre de travail me fait un devoir de vous adresser. L'honneur m'y contraint, et je serois coupable envers la République, envers le ministre, dont l'intégrité vous est connue, envers vous-mêmes, qu'il a choisis pour s'alimenter de vos talens comme de vos conseils, si je ne vous sommois pas, au nom des arts, au nom même de la postérité à qui nous devons compte de la conservation de cet immense dépôt, d'oublier jusqu'aux talens des citoyens ci-devant occupés à cette restauration, de même que tous les liens de l'amitié envers toute espèce d'individus, pour ne vous occuper qu'avec la plus austère intégrité de la voie du concours public.

Quant à moi, citoyens artistes, je me croirois indigne de la liberté que j'ai conquise pour ma part, tant de ma personne que d'une portion de ma fortune, en équippant et en armant plusieurs citoyens pour la soutenir, si je ne vous déclarois pas, avec le courage d'un républicain, que tous les moyens qui sont connus dans ce genre de travail seront autant de lances qui vont être dirigées contre vous, si vous n'épuisez pas tous les moyens que vous offre le concours pour remplir dignement l'honorable mission qui vous est confiée, et les justes vues du citoyen ministre, qui ne veut mettre en place que l'individu le plus méritant, aux termes expres de la loi.

Ce seroit commettre un crime envers la République, que de se dissimuler que les citoyens que l'on va commettre pour la restauration de ce patrimoine national vont, en quelque sorte, devenir des fonctionnaires publics, lesquels peuvent ou améliorer ce patrimoine national, ou l'anéantir ; et que dans l'un ou l'autre cas, il faut une garantie à la République, proportionnée à l'importance et à la valeur de chacun des objets en particulier, composant tous ensemble cet immense patrimoine; et cette garantie va se trouver dépendre de votre choix ; de ce choix, le sort de ce dépôt; sa valeur enfin, des talens illimités de l'individu qu'il vous importe de connoître et de désigner au citoyen ministre.

Mon langage, mes concitoyens, ne doit pas vous paroître dur, ni même dangereux pour les restaurateurs précédemment occupés, en ce que la restauration dont il est question est immense ; et que, d'après l'examen le plus scrupuleux de chacune des opérations dans toutes les parties, vous mettrez chaque individu à la place que lui marquera son savoir.

Cette manière d'opérer met de droit le plus habile restaurateur en

place; elle lui désigne de droit la besogne la plus difficile, mais qui devient la plus belle lorsqu'elle est bien faite. Cette manière d'opérer liera de droit le plus habile restaurateur à votre conseil, pour, de concert avec la garde de ce dépôt national, aviser sans cesse, et répondre en tout tems à toutes les questions, et parer à tout évènement relatif à la restauration et conservation de ce dépôt.

Cette manière d'opérer, enfin, maintiendra chaque individu choisi par vous dans l'étude et dans les soins continuels et vraiment aussi nécessaires qu'indispensables à ce genre de travail. De ces études et de ces soins il résultera entre les restaurateurs, ou forcément, mais bien plutôt volontairement, une fraternité qui nécessitera les conseils réciproques, conseils que le degré de savoir forcera d'entretenir envers et contre toutes vues particulières. Du tout, enfin, vous verrez naître des succès qui surpasseront les espérances du citoyen ministre et les vôtres; succès qui, en vous faisant honneur, feront celui de la République et le bien des arts. Toute autre voie que vous prendriez tiendroit aux égards, tiendroit à l'amitié, à l'ancien régime, enfin, où toujours le bien général a été sacrifié aux intérêts particuliers, et provoqueroit contre vous des plaintes et des réclamations sans fin, lesquelles, en vous compromettant, influeroient malgré vous sur le citoyen ministre, ce que bien sûrement votre amour pour les arts et votre prudence vous feront éviter.

Voilà, mes chers concitoyens, ma profession; recevez-la avec le zèle et l'amour qui me font vous l'adresser, pesez-la dans votre sagesse, et rendez justice.

Je crus devoir encore, pour la facilité des bases du concours indispensables à établir, joindre ici un extrait d'observations relatives à tout ce qui concerne la restauration.

Observations sur les inconvéniens qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement.

INCONVÉNIENS.	REMÈDES.
ARTICLE PREMIER.	ARTICLE PREMIER.
Du rentoilage des tableaux.	*Du rentoilage des tableaux.*
Tous les tableaux que l'on a rentoilés ont perdu leurs certificats d'originalité, la franchise du faire des maîtres, la netteté de leurs tou-	Il existe des moyens de rentoiler les tableaux et de conserver *toute leur finesse*, tout le *vif de leurs touches* et toute leur valeur.

ches et leurs touches mêmes, etc.

Voyez les tableaux nationaux qui sont au Muséum.

Ceux qui rentoilent les tableaux n'ont d'autres moyens que de les repasser sur leur superficie avec des fers chauds.

Cette opération, en remollifiant la couleur, applatit la touche du maîtres, lisse les tableaux, et anéantit tout à la fois et leur beauté et leur valeur, etc.

Voyez les tableaux nationaux; entre autres, le portrait du grand maître de Vignancourt, peint par Michel-Ange de Caravage, tableau perdu sans ressource, comme nombre d'autres, etc.

Preuves à donner.

Voyez les tableaux de la galerie Penthièvre.

ART. II.

La grande majorité des tableaux que l'on a rentoilés sont aussi gercés après cette opération qu'ils l'étaient avant, et ils ont cependant perdu le vif et la netteté de leurs touches.

Voyez les tableaux nationaux, et un petit Le Sueur aux Chartreux, à présent en dépôt aux Petits-Augustins, etc, etc.

ART. II.

Toutes les gerçures des tableaux que l'on rentoile, peuvent et doivent s'applatir sans que la touche du maître s'applatisse en aucune manière.

Voyez la galerie Penthièvre.

ART. III.

Tous les tableaux que l'on a rentoilés à cause des gerçures n'en sont pas moins gercés, et les gerçures ou tressaillures ne s'en augmentent et ne s'en multiplient pas moins, suivant les impressions et mouvemens du tems; etc.

Voyez les tableaux nationaux au Muséum.

ART. III.

Les gerçures d'un tableau que l'on a rentoilé doivent être fixées invariablement, sans cependant que leurs traces puissent disparaître, parce que l'air ayant frappé *ces mêmes fentes*, les différents vernis *s'y étant introduits*, il s'est formé dans toutes un noirâtre qui ne peut disparoître, ou bien il faudroit refondre la superficie du tableau, ce qui est impossible.

ART. IV.

Les tableaux qui sont gercés, et

ART. IV.

Les tableaux ainsi gercés ne doi-

dont les gerçures sont larges, telles qu'aux tableaux de le Hire, la Fosse, Parocel, etc., sont tous dans leurs gerçures remplis de mastics sur lesquels on a repeint.

Voyez les tableaux nationaux qui sont au Muséum.

vent pas être repeints, pour faire disparoître ces sortes de gerçures.

Preuves à donner.

Art. v.

Tous les tableaux que l'on a rentoilés sont plus susceptibles de s'écailler superficiellement après cette opération, qu'ils ne le sont lorsqu'ils n'ont pas été rentoilés.

C'est-à-dire que le faire du maître se détache plus aisément de dessus son impression, et tombe par écailles.

Voyez beaucoup de tableaux nationaux

Art. v.

Ce malheureux effet est occasionné par la chaleur des fers dont se servent les rentoileurs.

Ces parties ainsi écaillées peuvent et doivent se radapter sur l'impression, sans qu'il y paroisse.

Voyez les tableaux de la galerie Penthièvre. Beaucoup de parties de chacun d'eux tomboient en poussière.

Art. vi.

Les moyens connus et mis en usage pour rentoiler les tableaux (1) sont aussi préjudiciables qu'ils sont insuffisans pour leur conservation, et ne sont bons et recevables que pour les *tableaux de commerce*.

En ce que les tableaux de commerce sont continuellement et rentoilés et nétoyés et repeints. Ces tableaux sont pour le restaurateur un pain quotidien, et continuellement rajeuni par les marchands. C'est, en un mot, *une femme coquette* qui se pare *du matin au soir*, et qui altère son teint à force de vouloir le conserver.

Art. vi.

Il existe des moyens autres que les colles (et couleurs dont on se servoit autrefois) pour rentoiler les tableaux, moyens qui les mettent à l'abri de l'humidité.

Les tableaux publics une fois repris en sous-œuvre, ne doivent plus qu'être époussetés, sinon ils sont *la femme coquette*; ils périssent par la peau, et, cette peau altérée, ils ne sont plus bons à voir que pour être regrettés.

Nota. Le tableau de Le Sueur, qui est au dépôt, est *une vieille coquette*, et nombre d'autres.

Art. vii.

De cent tableaux rentoilés avec les moyens connus, il y en a les trois quarts dont l'impression quit-

Art. vii.

L'on peut obvier par des moyens aussi solides que certains à tous ces inconvéniens qui anéantissent bien

(1) Ce sont des colles de farine.

tera sa toile et tombera en écailles.

Et quant à l'autre quart, les deux toiles mal réunies forment sur les tableaux des bosses superficielles, qui obligent à recourir sans cesse à de nouveaux moyens et à de nouvelles restaurations.

Voyez tous les grands tableaux en général, et jugez.

sensiblement les plus beaux tableaux; et, sans rentoiler les tableaux, l'on peut faire disparoître toutes les bosses superficielles.

ART. VIII.

Tous les tableaux dont quelques parties de la peinture quittent la toile et tombent par écailles, sont ou rentoilés de nouveau, ou bien sont enlevés de dessus leur toile et mis sur des toiles neuves.

ART. VIII.

L'on peut, sans rentoiler ni enlever les tableaux qui sont dans ce triste état, radapter toutes leurs parties sans inconvénient et avec la plus grande solidité.

Voyez les tableaux de la galerie Penthièvre.

ART. IX.

De l'enlèvement des tableaux peints sur toile.

Tous les tableaux que l'on a enlevés de dessus leurs anciennes toiles et remis sur de nouvelles, sont en bien plus mauvais état depuis cette opération qu'ils ne l'étaient auparavant, parce que la peinture, n'étant plus maîtrisée par le grain de sa toile maternelle, est contrainte d'en adopter un nouveau ou plus gros ou plus fin, ou plus lâche ou plus serré, qui met en relief telle ou telle partie de la peinture qui étoit en creux, etc. Cette opération anéantit la régularité des contours, la finesse de la touche, la touche même, la franchise du faire et même la transparence de la couleur, etc.

Voyez attentivement tous les tableaux enlevés et remis sur toile, en général.

Voyez le Jouvenet restauré et enlevé par Oustoul, qui est au dépôt, et jugez.

ART. IX.

De l'enlèvement des tableaux peints sur toile.

L'on peut remettre dans le meilleur état possible un tableau sans cette opération.

Voyez la galerie Penthièvre, dont la majeure partie des tableaux étoit dans l'état le plus délabré.

L'on peut enlever un tableau de son ancienne toile, sans dénaturer l'empreinte du grain de la toile maternelle; mais il y a des moyens pour se soustraire à cette opération.

Le Jouvenet qui est au dépôt périt, en ce que la peinture se gerce par petites parties qui ne tiennent plus à la toile.

ART. X.

Tous les tableaux peints sur toile et qui sont ou collés, ou marouflés sur bois, n'en ont été détachés qu'avec les plus grands accidens et souvent même en détruisant les fonds de bois.

Voyez le grand tableau du Poussin, représentant la Mort de la Vierge, qui étoit aux Jésuites, et que l'on a restauré et perdu.

ART. X.

L'on peut détacher tous les tableaux collés ou marouflés sur bois, sans le moindre dommage et sans détruire le fond.

Consultez la *Haute Curiosité* sur les opérations que j'ai faites en ce genre, même sur des tableaux flamands, hollandois, etc.

ART. XI.

Des tableaux peints sur toile qui sont ou troués ou déchirés.

Les tableaux détériorés par des trous, des déchirures ou de grandes écailles perdues, se remplissent de mastics qui sont tous très-visibles après même qu'ils sont repeints.

Voyez les tableaux nationaux au Muséum, où il y a eu de pareils accidens, et jugez.

Voyez, aux Chartreux, trois tableaux de Fety et un Le Sueur, N. S. qui apparaît à la Magdeleine, et jugez. Actuellement aux Petits-Augustins.

ART. XI.

Des tableaux peints sur toile qui sont ou troués ou déchirés

Il y a des moyens certains pour que l'on ne puisse voir de semblables accidens après les avoir restaurés.

Et encore bien moins les places ou mastics.

Tous les amateurs ont entendu parler de cette fameuse opération faite en 1789 sur un tableau du Titien représentant une Danaé, appartenant à milord Grainford.

ART. XII.

Des mastics.

Les mastics que l'on met aux parties écaillées, trous ou déchirures s'étendent plus ou moins sur les parties qui les avoisinent, et restent dans le grain des toiles, ce qui oblige à des repeints plus étendus que ne l'exigeoient les parties trouées ou les écailles perdues.

Voyez si tous les tableaux restaurés ne sont pas surchargés de repeints qui laissent encore entrevoir les mastics dont on a rempli les trous ou déchirures.

ART. XII.

Des mastics.

Il existe des moyens sûrs et faciles pour obvier à cet inconvénient.

J'ai restauré et je restaure des tableaux déchirés et troués où l'on est ensuite obligé de chercher les parties que l'on avoit vues mutilées.

ART. XIII.

Tous les mastics dont on se sert et que l'on emploie pour remplir les *trous*, les *déchirures* ou les *écailles perdues*, ne conviennent en aucune manière aux repeints à faire dessus, ni aux tableaux à restaurer, en ce que les mastics sont faits ou en détrempe ou à l'huile.

Dans le premier cas, ils contribuent beaucoup à faire changer les repeints qu'on fait dessus.

Voyez tous les tableaux qui sont au Muséum.

ART. XIII.

Il n'existe qu'une sorte de mastic à employer pour restaurer les parties perdues, et qui, en évitant tous repeints à faire aux parties de peu d'étendue, ne peuvent même changer par leur nature.

ART. XIV.

Du nétoyage des tableaux.

Les tableaux que l'on a nétoyés sont tous ou presque usés sans ressource, ou ont au moins perdu leur harmonie et cet accord général que les maîtres et le tems leur avoient donné.

En ce que tous ceux qui nétoyent les tableaux ne le font qu'avec des mordants, etc.

Voyez la majeure partie des tableaux nationaux, la Sainte Famille peinte par Raphaël et autres du même, les Corrége, les Titien, les Paul Veronese, etc.

Voyez trois tableaux de la chapelle à Versailles, de Santerre, Boullogne, etc. Voyez, aux Chartreux, un Poussin et un très grand Boullogne, etc. et jugez.

ART. XIV.

Du nétoyage des tableaux.

L'on peut nétoyer les tableaux sans aucun mordant. C'est prouvé.

ART. XV.

Des tableaux chargés de vernis et à nétoyer.

Les restaurateurs qui dévernissent les tableaux ne le font qu'en délayant les vernis ou en les mettant en poussière par des frottemens réitérés ou par des mordans.

ART. XV.

Des tableaux chargés de vernis à nétoyer.

On peut enlever tous les vernis sans même les détruire, et par conséquent sans aucun mordant, et les tableaux en restent plus vigoureux et plus suaves.

Tous les tableaux nétoyés avec des mordans restent toujours farineux sur leur superficie, et d'un blanchâtre que les vernis ne peuvent faire disparoître ; et ces mêmes vernis se détruisent insensiblement d'eux-mêmes, rongés par les sels qui sont restés du nétoyage, et que les tems humides remettent toujours en action.

Art. xvi.

Les restaurateurs qui disent avoir à ne nétoyer les tableaux qu'à telles et telles places pour, disent-ils, en tirer plus d'effet, sont des gens sans moyens. Ils hâtent par ces opérations dangereuses la perte des tableaux. Ce sont des ressources de marchands de tableaux. Ce sont des épices dans des ragoûts pour réveiller l'appétit de ceux qui n'en ont plus.

Art. xvi.

Les tableaux nétoyés par places n'ont plus d'accord ni d'harmonie ; ils ne sont plus qu'un papillotage à l'œil, qui l'empêche de pouvoir se fixer dessus ; et par conséquent met l'artiste ou l'amateur connoisseur hors d'état d'en pouvoir juger.

Art. xvii.

Les tableaux modernes que l'on a nétoyés sont tous lessivés et savonnés, et sont tous devenus d'un cru et d'un aride affreux.

Les restaurations faites aux tableaux modernes les ont tous perdus. Il ne faut pas s'en rapporter à ce qu'on lit sur ces objets dans les gazettes.

Voyez avec attention et de près tous les tableaux modernes, soit à Notre-Dame, soit aux Petits-Pères, soit aux Chartreux, etc., et autres, et jugez franchement.

Art. xvii.

Les tableaux modernes ne doivent qu'être bien légèrement lavés et très-peu vernis, sinon toutes les couleurs composées, telles que les *lacques*, *stils de grain*, etc., se perdent ; à bien plus forte raison, les glacis et frotis, etc., que les maîtres prennent tant de peine à y mettre.

Il est même de la plus grande nécessité de très-peu vernir les tableaux modernes, parce que les couleurs tendres ou qui ne sèchent que difficilement, *l'air frappant*, ne sèchent plus lorsqu'elles sont couvertes du voile que fait sur elles le vernis.

ART. XVIII.

Des repeints à enlever.

Les tableaux repeints par parties avant une seconde restauration, le sont souvent davantage après avoir été restaurés de nouveau. Parce que tous ceux qui disent enlever les repeints ne le font qu'au préjudice (du plus ou du moins) de ce qu'il reste du maître, par les moyens qu'ils emploient.

Voyez les tableaux nationaux.

ART. XVIII.

Des repeints à enlever.

L'on peut enlever tous les repeints sans les décomposer, et en conséquence sans altérer le maître. C'est prouvé.

ART. XIX.

Tous les repeints que l'on a fait à tous les tableaux sont tous très-visibles ; en ce que les couleurs ont changé et changent en très-peu de tems et font tache. En ce que, etc.

ART. XIX.

On peut absolument empêcher de changer tous repeints à faire sur les tableaux, par leur préparation et leur emploi.

ART. XX.

De l'enlèvement des tableaux peints sur bois.

Tous les tableaux qu'on a enlevés de dessus bois, et qu'on a remis sur toile, ont perdu la correction et la pureté des couleurs, leur émail, la franchise de la touche, leur transparence, etc. en ce que la peinture a pris un grain de toile pour lequel elle n'étoit pas faite.

Ce grain de toile produit une multitude d'ondulations sur la surface du tableau qui, en amollissant le faire et les touches des maîtres, détruisent leur valeur réelle.

Voyez tous les tableaux enlevés de dessus bois et remis sur toile. Voyez les tableaux des Chartreux, et versez des larmes ; examinez la Sainte famille de Raphaël, et jugez franchement.

ART. XX.

De l'enlèvement des tableaux peints sur bois.

Tous les tableaux peints sur bois, et qui sont assez délabrés pour que l'on soit contraint de les enlever de dessus leur fond, doivent être remis sur de pareils fonds préparés à cet effet.

Alors ils ne perdent rien de leur émail. Il faut le savoir pour le croire, et par conséquent pour s'en apercevoir ; ce qui est bien important.

Je puis donner la preuve de ce que j'avance ici.

ART. XXI.

Tous les tableaux peints sur cuivre sont dans le même cas.

ART. XXI.

Même raison, mêmes procédés.

ART. XXII.

Tous les tableaux peints sur bois, et dont les parties se détachent seulement en quelques endroits, sont dans l'usage d'être enlevés de dessus leur fond et remis sur toile.

ART. XXII.

De même que l'on peut enlever quelques parties qui se détacheroient d'un tableau peint sur toile, et les radapter sur leurs mêmes fonds, de même on peut le faire aux tableaux peints sur bois.

ART. XXIII.

Les tableaux peints sur cuivre, et dont quelques parties seulement se détachent et tombent par écailles, sont restaurés d'une manière toute particulière et bien incroyable.

L'on est dans l'usage, en pareil cas, de jeter toutes les parties prêtes à tomber, autant qu'elles peuvent se détacher sans beaucoup d'efforts, dans les gravats.

Après quoi l'on remplit toutes les parties dépouillées de couleur, avec du mastic, et l'on repeint par dessus, etc.

Voyez tous les tableaux peints sur cuivre qu'on a restaurés parce qu'ils menaçoient ruine, et jugez.

ART. XXIII.

L'on peut radapter toutes les parties menaçant ruine et prêtes à tomber en écailles sans enlever le tableau de dessus son fond, à moins qu'il ne menace d'une ruine prochaine en totalité : alors on peut l'enlever de dessus son fond de cuivre pour l'y radapter.

ART. XXIV.

Des peintures sur plâtre.

Tous les plafonds ou tableaux peints sur plâtre que l'on a enlevés, et que l'on a remis sur toile, ne sont autre chose qu'une croûte épaisse que l'on y a collée, et qui, à l'inspection, fait juger que cette surface peinte et appliquée sur toile ne peut subsister.

Voyez de près, chez M. Donjeux, un

ART. XXIV.

Des peintures sur plâtre.

Les tableaux peints sur plâtre (et assez méritans pour en être enlevés) sont les seules peintures qui, remises sur toile, doivent en prendre le grain, parce que l'effet que produit la truelle Berthé dont se sert le maçon en pareil cas, produit des ondulations informes qui font gagner au tableau cent pour cent, lorsqu'il est

plafond de Vouette, que l'on dit de Le Sueur, et jugez l'effet que peut laisser à espérer cette opération, d'après ce que je puis faire en ce genre.

ART. XXV.

De l'enlèvement des peintures à fresque.

Les tableaux peints à fresque, enlevés et remis sur toile, sont encore susceptibles de prendre le grain de la toile, sans perdre de leur effet ni de leur beauté, en ce que la surface de cette sorte de peinture a encore moins d'émail et de finesse que toute autre. Comme l'enduit de chaux et de sable sur lequel doit peindre l'artiste ne se fait qu'autant que le peintre en peut couvrir dans le jour et qu'il n'a que le tems, aussitôt que le mur est en partie couvert de mortier, de trouer avec une pointe le contour de ses cartons, etc.

Il en résulte que les couleurs très-liquides dont on se sert en pareil cas, s'imprègnent dans le graveleux de ce mortier, et ne laissent aucun émail superficiel aux tableaux de ce genre.

bien séparé de son fond et bien remis sur toile, en ce qu'il devient moëlleux et suave en prenant le grain de la toile. Preuves à donner.

ART. XXV.

De l'enlèvement des peintures à fresque.

Le très-peu de peintures à fresque (méritantes en France) n'a sûrement pas mis nos restaurateurs à même d'en enlever.

En 1757, feu mon père reçut des ordres de M. de Marigny d'aller à Fontainebleau pour enlever sept tableaux peints à fresque, qui décoroient la salle Saint-Louis, ce qu'il fit.

Ces tableaux, peints par le Primatice, Nicolo, etc., représentent l'Histoire de Troye. Trois de ces tableaux portent douze pieds de long sur six à sept de haut.

J'ai quelques débris de ces tableaux.

Extrait de l'acte de protestation faite par Picault.

« Aujourd'hui est comparu par-devant les notaires publics à Paris, soussignés, le citoyen Jean-Michel Picault, artiste restaurateur de peintures, demeurant à Paris, rue du Faubourg et section du Temple.

« Lequel a déposé pour minute au citoyen Doulcet, l'un des notaires soussignés, deux pièces qui sont, la première, l'original d'une réquisition faite sous la signature privée du citoyen Picault, à Paris, le vingt-trois février dernier, au citoyen Bouillot, officier public, de faire la signification des motifs de protestation qui y sont mentionnés et qu'il entendoit faire aux artistes peintres, graveurs, sculpteurs et architectes réunis en la

salle des Arts, ci-devant des Pairs, au Louvre, cette pièce enregistrée à Paris, par Blain ce jourd'hui.

« Et la deuxième, l'original d'un procès-verbal fait à la requête dudit citoyen Picault, par le ministère du citoyen Joseph-Antoine Gaitan Bouillard, huissier en la ci-devant Chambre des Comptes de Paris, et patenté, en date dudit jour vingt-trois février dernier, constatant le transport dudit citoyen Bouilliat, accompagné dudit citoyen Picault, en la séance de la Société des Artistes tenue le même jour en ladite salle des Arts au Louvre, à l'effet de leur faire lecture desdits motifs de protestation, et les réquisitions mentionnées audit procès-verbal qui a été enregistré à Paris par Leclerc, le vingt-six du mois de février.

« Lesquelles deux pièces sont, à la réquisition dudit citoyen Picault, demeurées annexées à la minute des présentes, après avoir été de lui signées et paraphées en présence des notaires soussignés.

« Dont acte fait et passé à Paris, en l'étude le cinq mars mil sept cent quatre-vingt-treize, l'an deux de la République, et a signé la minute des présentes demeurée au citoyen Doulcet, l'un des notaires soussignés, au pied de laquelle est : Enregistré, à Paris, le cinq mars mil sept cent quatre-vingt-treize.

« Reçu vingt sous. *Signé :* Blain. »

ÉTABLISSEMENT

DE

L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

DE BORDEAUX (1).

Nous avons publié, dans le troisième volume de la *Revue*, l'histoire de l'établissement de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris; nous publierons successivement, comme complément nécessaire, l'histoire des Académies de province qui s'élevèrent les unes après les autres. Nous donnons aujourd'hui l'établissement de l'Académie de Bordeaux, travail que M. Delpit, son auteur, a déjà publié dans les *Mémoires de l'Académie de Bordeaux*, mais où il serait introuvable, cet excellent recueil n'étant pas exclusivement consacré aux arts. Son insertion dans la *Revue* sera une bonne fortune pour ceux qui recherchent des documents sur l'histoire des Beaux-Arts. F.

Dans la première moitié du XVIIe siècle, à Bordeaux comme dans toute la France, la direction des Arts était nulle et leur culture considérée à peu près comme un métier. Or, selon l'esprit de ce temps, tels métiers devaient être héréditaires; d'autres étaient soumis à des règlements qui fixaient le nombre des maitres et celui des apprentis, le temps de l'apprentissage, les matières qui devaient être employées. Le fisc en était venu jusqu'à créer des offices pour les métiers, et à les vendre, non au plus habile, mais au plus offrant. Au commencement du règne de Louis XIV, lorsqu'on voulut soumettre des règlements faits pour des corporations d'ouvriers à l'action du courant qui portait alors toutes les idées vers la centralisation, l'effet immédiat de cet

(1) Les documents qui m'ont fourni le sujet de cette notice sont peu nombreux : il y en a vingt-deux, imprimés ou manuscrits, ils appartiennent à M. Lacour, qui se propose d'en faire hommage à la ville de Bordeaux.

essai d'organisation du désordre produisit dans les Arts des conséquences étranges, et que semblait pourtant justifier la logique d'un principe faux en lui-même.

Ainsi, la corporation des *Maîtres peintres* de Paris, qui se faisait appeler : *Académie de Saint-Luc,* mais qui n'en était pas moins la corporation des peintres ouvriers, prétendit avoir le singulier privilége d'empêcher quiconque ne lui était pas affilié de s'occuper de peinture, et, par conséquent, fit saisir et vendre à son profit les tableaux de tous les artistes qui ne faisaient pas partie de la communauté.

Quelques-uns des plus habiles artistes de Paris, fatigués par les exigences de cette corporation absurde dans sa logique, se déterminèrent, vers l'année 1648, à réunir leurs efforts pour secouer ce joug humiliant. M. Charles Lebrun, qui venait d'Italie, joignit à leurs efforts l'influence de sa célébrité, et la fondation de l'Académie royale de peinture fut résolue.

Ce n'est pas ici le lieu d'en faire l'histoire et d'en décrire l'organisation; qu'il nous suffise de dire que la nouvelle Académie, comme elle devait s'y attendre, eut à lutter violemment contre l'influence de la communauté des maîtres peintres. Cette corporation, déjà puissante par son ancienneté, fut soutenue, nous le disons à regret, par la jalouse rivalité d'un artiste éminent, émule de M. Lebrun, M. Pierre Mignard. Néanmoins, malgré, ou peut-être à cause des troubles civils, l'Académie triompha de tous les obstacles que la jalousie ajouta aux hésitations et aux fausses démarches inséparables d'un établissement nouveau sur un terrain inconnu.

Dès l'année 1654, la nouvelle Académie réforma ses statuts, prit pour protecteur Mgr le cardinal Mazarin, et obtint, entre autres priviléges accordés par le roi le 28 décembre 1654, confirmés en janvier 1655, et enregistrés au Parlement le 25 juin suivant, que les membres de l'Académie seraient exemptés de tutelle, de curatelle et de faire le guet, et qu'ils jouiraient, en outre, du droit de *committimus* pour tous leurs procès, comme les membres de l'Académie française et les officiers commensaux du roi (1).

Les progrès de la nouvelle Académie furent longtemps encore

(1) *Titres... de l'École académ. de Bordeaux,* nº 1.

enrayés par l'influence des nombreux et puissants amis de M. Mignard; mais, à la mort de Mgr le cardinal Mazarin, M. Colbert, nommé vice-protecteur de l'Académie, prit chaudement en main la cause de cette Compagnie, et son existence fut désormais assurée.

En 1663, l'Académie obtint une pension de 4,000 livres. Le roi, qui s'en était déclaré hautement le protecteur, fit davantage encore : en 1665, il fonda à Rome l'École de France, où les jeunes lauréats de l'Académie de Paris devaient se perfectionner par l'étude des maitres. L'influence de l'Académie grandit; on en comprit l'utilité, et enfin, sur l'instigation de M. Colbert, au mois de novembre 1676, Louis XIV rendit une ordonnance, enregistrée le 22 décembre suivant, qui autorisait la création d'une espèce d'Université des Beaux-Arts sous le titre d'*Écoles académiques de peinture et de sculpture*.

Pour encourager les Beaux-Arts, qui font à l'intérieur la splendeur et la félicité d'un État, comme la gloire des armes la procure au dehors, cette ordonnance permettait au sieur Colbert, ce sont les propres termes des lettres patentes, de créer, dans les différentes villes de France, des écoles académiques de peinture et de sculpture, sous la conduite et administration des officiers de l'Académie royale de Paris. M. Colbert en était déclaré chef et protecteur, et pouvait seul en approuver les statuts et les règlements (1).

En conséquence, l'Académie de Paris, sous la direction de M. Lebrun, rédigea des statuts, approuvés par M. Colbert, pour l'établissement d'écoles académiques dans les principales villes du royaume. Ce fut une mesure aussi habile que hardie. On comprend en effet qu'elle était destinée à exercer une immense influence sur l'avenir des Arts; malheureusement, par des circonstances diverses, ce plan gigantesque ne put être exécuté dans son ensemble.

Il ne faut pas d'ailleurs se laisser tromper par la similitude des mots et perdre de vue que, selon les temps et les lieux, les mêmes expressions ont souvent une signification toute différente. Nous avons vu que la prétendue *Académie de Saint-Luc* n'était rien moins qu'une association académique comme nous la com-

(1) *Titres... de l'École academ. de Bordeaux*, n° 2.

prenons aujourd'hui. L'Académie royale de peinture elle-même n'était pas alors ce qu'est devenue depuis l'Académie des Beaux-Arts; et, par conséquent, les écoles académiques qu'il s'agissait d'établir dans les villes de province n'avaient, pour ainsi dire, rien de commun avec ce que nous appelons aujourd'hui une *Académie*.

Quoi qu'il en soit, il paraît que cette mesure, digne du génie de M. Colbert, ne reçut d'application qu'à Bordeaux, dans cette ville rebelle qu'agitaient encore tant de passions diverses, et que d'innombrables ouvriers, dirigés par M. de Vauban, entouraient de citadelles formidables, uniquement destinées à réprimer et punir nos turbulents ancêtres. Il est donc important, pour notre histoire particulière et pour l'histoire générale des Arts, d'examiner avec soin les effets produits par cet essai d'organisation artistique.

Nous avons un exemplaire imprimé des statuts rédigés par l'Académie royale de Paris (1). Voici le résumé de leurs principales dispositions :

Le protecteur des écoles académiques avait le droit de choisir dans chaque ville le vice-protecteur de cette école, et l'Académie mère elle-même nommait les gouverneurs des écoles, sur lesquels elle se réservait un certain droit de surveillance et de juridiction. Ces gouverneurs étaient d'ailleurs tenus de *se conformer aux préceptes et manière d'enseigner de l'Académie*. Ils pouvaient se faire aider par des gens capables, auxquels ils transmettaient tous leurs priviléges; mais, au moins quatre fois par an, les officiers délégués pour la direction des écoles devaient soumettre les ouvrages de leurs élèves à l'examen des académiciens de Paris.

Du reste, il était expressément défendu dans les écoles de parler de toute autre matière que de peinture et de sculpture, et l'article 5 est assez remarquable sous ce rapport. *Le lieu où les exercices se feront*, y est-il dit, *estant consacré à la vertu..., s'il arrivoit qu'aucun vinst à blasphémer le saint nom de Dieu ou parler de la religion et des choses saintes avec irrévérence, ou proférer des paroles deshonnêtes, il sera banny des dites écoles...*

Les écoles devaient être ouvertes tous les jours pendant deux heures, excepté les jours de fête..., etc.

(1) *Titres .. de l'École académ. de Bordeaux*, n° 2.

Les lettres patentes de 1676, qui autorisaient la création des écoles académiques, ne furent mises à exécution, comme nous l'avons déjà dit, ni à Lyon, ni à Toulouse, ni à Marseille, ni à Rouen; pendant douze ans, il n'en est question nulle part. Cependant, il paraît que, le 26 juillet 1688, il y avait déjà longtemps que M. Leblond de Latour, peintre ordinaire du roi et membre de l'Académie de peinture de Paris, fixé à Bordeaux depuis 1656, avait essayé, aidé de M. Larraidy et de quelques autres artistes ou amateurs, de faire créer une école académique à Bordeaux.

Il résulte d'une lettre que M. Guérin, secrétaire de l'Académie de peinture de Paris, écrivait ce jour-là à son collègue à Bordeaux (1), M. Leblond de Latour, que ce n'était pas sa faute si la demande des artistes bordelais n'avait pas encore reçu de solution, mais que la maladie de M. de Louvois avait tout retardé. M. Guérin félicitait d'ailleurs M. Leblond d'avoir découvert l'auteur d'une lettre malicieuse écrite par un anonyme à l'Académie, et qui méritait d'être puni (2).

Néanmoins, le 21 janvier 1689, rien n'avait encore été fait, et M. Guérin écrivait de nouveau que la demande des peintres bordelais avait dû être accordée lors de la présentation de l'Académie à Mgr de Louvois, à l'occasion du 1er de l'an; mais que le Ministre était si occupé, qu'on n'avait pas osé l'importuner de cette affaire. Il ajoutait que M. Lebrun avait pris à cœur cette demande et promettait de s'en occuper activement. Il félicitait ces messieurs d'avoir écrit directement à l'Académie. Cette lettre devait être un moyen de plus pour s'occuper de leur affaire (3).

Dans l'intervalle, M. Lebrun mourut (23 février 1690); il y avait à craindre que son successeur, ce même M. Mignard qui s'était si fortement opposé à la création de l'Académie de Paris, ne mît pas beaucoup de zèle à terminer une affaire que son prédécesseur et son antagoniste avait patronée; il paraît qu'il en fut autrement. Arrivé enfin au pouvoir, objet de sa jalousie et de sa convoitise, M. Mignard, comme tant d'autres, envisagea les choses sous un tout autre aspect qu'il ne l'avait fait jusqu'alors; et enfin,

(1) Nicolas Guérin avait été reçu membre de l'Académie le 20 décembre 1681.

(2) *Preuves*, nº 1.

(3) *Pièces justificatives*, nº 2.

le 3 juin 1690, l'Académie royale, ayant pris l'avis de Mgr le marquis de Louvois, fit expédier des lettres sous forme authentique autorisant l'établissement de l'École académique de Bordeaux.

Ce document important, car il est probablement unique en son genre, mérite d'être reproduit en entier. Il est écrit sur parchemin, dans la forme des lettres patentes, parfaitement conservé, et revêtu des signatures autographes des principaux membres de l'Académie des Beaux-Arts de cette époque. Malheureusement, la terreur qu'inspirait la stupidité des prétendus patriotes de 1793 en a fait enlever le sceau de l'Académie, dont l'empreinte portait peut-être quelques emblèmes dangereux.

« L'Académie royale de peinture et de sculpture establie par lettres patentes du Roy, vérifiées en Parlement, présentement sous la protection de monseigneur le marquis de Louvois et de Courtenveaux, conseiller du roy en tous ses conseils, ministre et secretaire d'Estat, commandeur et chevalier des ordres de Sa Majesté, surintendant et ordonnateur général des bastiments, arts et manufactures de France,

« A tous ceux qui ces présentes lettres verront, salut. La Compagnie s'estant fait représenter les lettres à elle cy devant escrittes par plusieurs peintres et sculpteurs de Bourdeaux, qui proposent de faire un establissement académique dans leur ville, au désir et conformément aux lettres patentes du Roy, portant l'establissement des Académies de peinture et de sculpture dans les principales villes du royaume, et règlement dressé à ce sujet, du mois de novembre 1676, registrez en Parlement le 22 décembre ensuivant, après avoir examiné les délibérations particulières et résultats sur ce projet dudit établissement, et voulant de sa part contribuer au zèle que les dits peintres et sculpteurs font paroistre de se perfectionner dans leur art autant qu'il leur sera possible, a résolu et arresté, sous le bon plaisir de monseigneur de Louvois, son protecteur, de consentir à l'établissement demandé par lesdits peintres et sculpteurs de Bourdeaux, à la charge d'observer les règlements contenus esdites lettres patentes, et de se conformer, autant que faire se pourra, à la dissipline qui s'observe dans cette Académie royalle ; à l'effect de quoy elle a ordonné qu'il leur seroit envoyé une expédition en parchemin du présent résultat, signé

de monsieur le directeur, de messieurs les officiers en exercice, de messieurs les recteurs et adjoints-recteurs, et des deux plus anciens professeurs, scellez de son sceau et contre-signez par son secrétaire, et une copie collationnée des lettres patentes et règlements, qui pourront servir à leur établissement et à la régie de leur compagnie. »

A Paris, le troisième juin mil six cens quatre vingt dix.

Signé : MIGNARD, GIRARDON, DESJARDIN, DE SÈVE, COYPEL, *recteurs;* COYSEVOX, PAILLET, *adjoints-recteurs;* REGNAUDIN, BLANCHARD, HOUASSE, JOUVENET, *professeurs;* BOULOGNE le jeune, P. SÈVE, N. DE PLATE-MONTAGNE (1), J.-B. LECLERC EDELINCK.

Au dos est écrit sur le pli :

Visa : MIGNARD (2). Par l'Académie : GUÉRIN.

Remarquons, en passant, que les lettres patentes de 1676 ne parlent, comme nous l'avons vu, que de l'établissement en province d'*écoles académiques,* et que cependant il résulte des termes de l'acte que nous venons de transcrire, que l'Académie royale elle-même comprit que l'*École académique* de Bordeaux devait être considérée comme une *Académie;* car il y est dit : « Conformément aux lettres patentes portant l'établissement des Académies... dans les principales villes... ; » et peu après, les artistes bordelais composant la nouvelle Société l'intitulèrent *Académie royale.*

Il fallut près d'un an pour que les lettres de l'établissement de la succursale bordelaise pussent recevoir un commencement d'exécution, après plusieurs hésitations et tâtonnements, soit pour trouver un local, soit pour réunir un nombre suffisant d'artistes qui voulussent faire partie de la nouvelle Société. Aucun document ne nous fait connaître comment furent choisis la première fois les membres de l'Académie. Après plusieurs tentatives inutiles, disons-nous, les nouveaux académiciens par-

(1) Nicolas Vanplattenberg (Plate-Montagne), connu sous le nom de Montagne et de van Platen.

(2) *Titres... de l'École académ. de Bordeaux,* n° 3.

vinrent enfin à se réunir en nombre suffisant, le 29 avril 1691, et à constituer définitivement leur Académie. Le procès-verbal de cette première assemblée n'est pas long, et nous croyons devoir le transcrire tout entier. Il fera mieux juger, que ne pourrait le faire une analyse, ce que fut cette première réunion.

« Aujourd'huy vingt nieufviesme d'avril mil six cens quatre vingt onze, nous soussignez, composant l'Académie royalle de peinture et de sculpture établie à Bordeaux, estant assemblés dans le palais archiépiscopal, conformément à la délibération précédente, en présence de Mgr l'Archevêque de Bordeaux, nostre vice-protecteur, avons procédé à la nomination et l'élection des professeurs et adjoints de ladite Académie, et commencé par nommer monsieur Lebloud de Latour pour premier professeur, en considération de son mérite et de ce qu'il a l'avantage d'estre du nombre de ceux qui composent l'illustre compagnie de l'Académie royalle de Paris, laquelle nomination a été unanimement faitte. Ensuitte avons procédé à la nomination des autres comme s'ensuit; le tout à la pluralité des voix :

Professeurs :

MM. LEBLOND DE LATOUR, *peintre.*
DUBOIS, *sculpteur.*
FOURNIER aisné, *peintre.*
GAULIER, *sculpteur.*
LARRAIDY, *peintre.*
BERQUIN aisné, *sculpteur.*
BENTUS, *peintre.*
THIBAULT, *sculpteur.*
DUCLAIRC aisné, *peintre.*
BERQUIN le jeune, *sculpteur.*
TIRMAN, *peintre.*
DORIMON, *sculpteur.*

Adjoints à professeurs :

MM. FOURNIER le jeune, DUCLAIRC le jeune, CONSTANTIN.

« Desquelles élections ci dessus avons dressé le présent procez-verbal pour servir et valoir en temps et lieu, et a mondit seigneur Archevesque déclaré aprouver lesdittes élections (1). »

Cette pièce, écrite de la main de M. Larraidy, est revêtue des signatures autographes de tous ceux de ces messieurs qui étaient

(1) *Titres... de l'École académ. de Bordeaux*, n° 7.

présents ou savaient signer (1) ; car il y manque trois signatures: un des MM. Berquin, MM. Dorimon et Constantin; elles sont précédées de la signature de Mgr l'Archevêque, qui, le premier, a signé : Louis, Arch. de Bordeaux.

Remarquons encore que les lettres patentes de 1676 réservaient expressément à l'Académie de Paris le droit de désigner les officiers directeurs des Écoles académiques, et qu'ici ce sont les nouveaux membres qui choisissent eux-mêmes les professeurs.

Quoi qu'il en soit, cet acte curieux nous révèle le nom de quinze artistes bordelais, à peu près inconnus ou oubliés, qui, il y a près de deux cents ans, dans l'enceinte resserrée de nos fortifications si souvent émues du bruit des armes, à quatorze ans d'une commotion violente qui avait vivement ébranlé la cité, s'occupaient d'art avec assez de zèle et de talent pour établir une École académique de peinture et de sculpture dans une ville où il n'en existe pas au milieu du xixe siècle, et où il serait peut-être difficile, à en juger par ce que nous connaissons du mérite de quelques-uns des fondateurs de notre ancienne Académie, de réunir un nombre si considérable de peintres et de sculpteurs aussi habiles et aussi instruits.

Constatons le fait, sans chercher à l'expliquer; mais profitons de cette occasion pour consigner ici tous les renseignements que nous avons pu recueillir sur chacun de ces artistes, et prier tous ceux de nos compatriotes qui connaîtraient d'autres renseignements sur ces personnages ou sur d'autres artistes de Bordeaux, de vouloir bien nous les communiquer, leur promettant de faire tout ce qui dépendra de nous pour que ces notes ne soient pas perdues, et que la reconnaissance en revienne à ceux qui nous les auront communiquées.

M. Leblond de Latour, peintre et écrivain distingué, que ses collègues nommèrent à l'unanimité premier professeur de l'Académie de Bordeaux, en considération de son mérite et de l'honneur qu'il avait déjà d'être membre de l'illustre compagnie de l'Académie royale de Paris, n'est mentionné dans aucune biogra-

(1) On s'étonnera peut-être de cette supposition, mais elle est justifiée par quelques exemples. Il passe pour certain que le célèbre Carle Vanloo ne savait ni lire ni écrire.

phie. Ses ouvrages de peinture ne sont indiqués dans aucun catalogue de tableaux, et pas un catalogue de bibliothèque ne fait connaître les livres qu'il a publiés.

Quand je dis aucune bibliothèque, je me trompe; il en est une, celle de la ville de Bordeaux, qui possède un exemplaire, probablement unique, d'un ouvrage publié par M. Leblond de Latour, et qui nous permet de constater que la considération dont l'artiste jouissait auprès de ses collègues était justement méritée. Ce livre nous vient de la bibliothèque des Capucins de Bordeaux; il a pour titre: *Lettre du sieur Leblond de Latour à un de ses amis, contenant quelques instructions touchant la peinture; dédiée à M. de Boisgarnier, R. D. L. C. D. F. à Bourdeaux; par Pierre du Coq, imprimeur et libraire de l'Université,* 1669, in-8° de 79 pages.

Ce M. de Boisgarnier, ami et protecteur de M. Leblond de Latour, est encore un amateur des Arts à Bordeaux dont le nom était tout à fait oublié; il possédait une des plus belles collections de tableaux qu'il y eût dans la province. Ce n'était pas peu dire; car les Musées publics n'absorbaient pas, alors comme aujourd'hui, tous les chefs-d'œuvre, et il y avait à Bordeaux plusieurs collections célèbres : entre autres, pour ne parler que de deux ou trois, celles des d'Épernon, des Sourdis et celle de M. Raphaël Trichet, dont les livres enrichirent la Bibliothèque royale, et les tableaux la célèbre collection de la reine Christine de Suède.

La *lettre du sieur Leblond de Latour à un de ses amis* est illustrée, comme nous disons aujourd'hui, d'une *épigramme* en son honneur, par M. de Lamathe, avocat au Parlement de Paris; elle n'est pas longue, la voici :

Latour nous fait voir dans son livre
Qu'il a su joindre deux talents
Fort rares et fort différents,
Et qui sauront le faire vivre
Malgré les jaloux et les ans.

Si l'exemplaire que possède notre bibliothèque est unique, comme tout nous porte à le croire, il s'en est fallu de bien peu que la prédiction poétique de M. de Lamathe ne devînt un rêve complet; mais, grâce à la publicité que les *Actes de l'Académie*

donneront, je l'espère, à ces lignes, elle est assurée de s'accomplir encore pendant quelque temps.

M. Antoine Leblond de Latour signe sa lettre du titre de *peintre de l'Hostel de Ville de Bourdeaux*. Ce titre, joint à l'aveu de la supériorité que lui reconnurent unanimement ses collègues, sont les seuls indices qui puissent nous faire apprécier son mérite artistique (1). Quant au mérite littéraire de M. Leblond, sa *lettre* prouve qu'il écrivait avec une habileté peu commune dans ce temps, et qu'il était non-seulement instruit dans son art, mais qu'il avait même des prétentions tant soit peu verbeuses à la théologie et à la métaphysique.

En commençant son ouvrage, M. Leblond développe cette pensée, que la peinture étant une sorte d'émanation de la puissance divine, puisqu'elle aussi sait créer, elle doit surtout avoir pour but de glorifier Dieu en représentant la beauté de ses créatures.

De l'exposé de cette théorie, il passe à un éloge pompeux de Louis XIV; mais l'enthousiasme pour son art l'amène bientôt à une appréciation philosophique du règne des conquérants et des Mécènes, diamétralement opposée et certainement plus vraie que celles qu'on en fait ordinairement; il en conclut que ce ne sont pas les grands règnes qui créent les grands hommes, mais que ce sont les grands hommes qui font les grands règnes.

Sous le rapport de l'art proprement dit, M. Leblond se montre admirateur de la couleur et du Titien. Les préceptes et les règles qu'il donne sont très-simples et peu nombreux; mais ils sont dictés avec une certaine hauteur de vues qui leur prête je ne sais quoi de magistral, tout à fait en rapport avec le style dans lequel ils sont écrits. L'auteur parait avoir la conscience intime de leur valeur et du mérite personnel de celui qui les donne.

J'ai remarqué (pag. 37) le récit détaillé du procédé dont le célèbre M. Poussin, que l'auteur avait sans doute vu travailler, et dont la mémoire et la gloire étaient alors toutes récentes, se servait pour composer et éclairer ses tableaux. *Le fameux*

(1) M. Leblond de Latour, d'après une note communiquée par M. Arnaud Detcheverry, archiviste de la Mairie, aux rédacteurs des *Archives de l'Art français*, t. 1er, page 125, prêta serment en qualité de peintre de l'Hôtel-de-Ville, le 6 juin 1665. Il remplaça M. Philippe Dehay, peintre *de Paris*, décédé après dix-sept ans d'exercice.

M. Poussin, cet homme admirable et presque divin, composait en petit, avec de la cire molle, qu'il maniait avec *une adresse et une tranquillité singulières,* les différents accidents des terrains et des monuments de la scène qu'il voulait représenter, dans la position et le geste convenables; puis, arrangeant de petits mannequins habillés et drapés à l'aide d'une baguette, il recouvrait toute sa composition d'une grande caisse, où la lumière pénétrait par des ouvertures semblables à celles qui éclaireraient le tableau dans le local qu'il devait aller occuper. Il pratiquait ensuite sur le devant de la caisse un trou qui lui permettait de dessiner sa composition sans y introduire aucun jour étranger, car son œil le fermait exactement. Plusieurs artistes modernes ont employé avec succès le procédé dont l'invention est ici attribuée à M. Poussin; mais ces détails n'en sont pas moins utiles et curieux.

M. Leblond de Latour avait joint à son livre une planche représentant les proportions de trois figures : un homme, une femme et un enfant. Elle nous eût permis d'apprécier M. Leblond comme dessinateur; mais cette planche a été enlevée, ou n'a jamais été mise dans l'exemplaire de notre bibliothèque.

On ne trouve dans cet ouvrage aucune indication relative à la famille et au pays de l'auteur. Cependant pour s'excuser d'avoir écrit son livre, M. Leblond, s'adressant à son ami, lui dit : *Ayant considéré que notre petit Marc-Antoine pourroit quelque jour profiter de ce petit travail..* Le petit Marc-Antoine était le fils de l'auteur. Il succéda à son père dans la charge de peintre de l'Hôtel-de-Ville de Bordeaux, dont il reçut la survivance le 30 août 1690 (1), et qu'il exerça jusqu'au 14 septembre 1742.

Dans l'absence de tout autre renseignement sur M. Leblond de Latour, j'ai recueilli tous les indices qui peuvent se rattacher plus ou moins directement à son nom, et voici ce que j'ai trouvé :

Antérieurement à l'époque dont nous nous occupons, en 1626, il y avait à Amsterdam un artiste du nom de *Leblond,* qui a gravé des ornements, des damasquinures, etc. Était-ce le père de notre auteur?

Il serait d'autant plus difficile de l'assurer, qu'à peu près à la

(1) *Preuves,* n° 3.

même époque existait un autre graveur, Michel Leblond, dont on a, entre autres, douze sujets tirés de la vie de la Vierge, d'après les compositions d'Albert Durer. D'un autre côté, M. Dussieux, dans l'ouvrage intitulé : *Les Artisans français à l'étranger*, pag. 125, cite Jean-Baptiste-Alexandre Leblond, né à Paris en en 1679, célèbre dessinateur de jardins, d'ornements et d'architecture, passé en Russie en 1716, où il mourut en 1719, premier architecte du Czar; et, dans la liste chronologique des membres de l'Académie, que le même M. Dussieux a publiée dans les *Archives de l'art français*, t. I, pag. 271, figure encore un Jean Leblond, peintre d'histoire, né vers 1635, reçu membre de l'Académie le 1er août 1681, et mort le 13 août 1709.

Quoi qu'il en soit, d'après la liste de M. Dussieux, Antoine Leblond de Latour, dont nous nous occupons, avait été reçu membre de l'Académie royale de peinture de Paris le 28 décembre 1682; mais aucun autre renseignement n'accompagne son nom. M. Dussieux donne aussi la liste des membres agréés par l'Académie, qui n'ont jamais été reçus, et il mentionne (pag. 399) le même Jean Leblond, qu'il avait déjà indiqué comme reçu en 1681. M. Dussieux a confondu Jean avec Antoine Leblond. Antoine Leblond dont le séjour à Bordeaux est constaté en 1665, 1668, 1688 et 1690, fut sans doute agréé par l'Académie en 1682, mais ne fut probablement jamais reçu membre titulaire.

Postérieurement à l'époque où vivait Antoine Leblond, on trouve que, vers 1740, l'abbé de Saint-Romain-de-Blaye était M. Denys Leblond. Était-ce un descendant de notre académicien? On peut le supposer, car cet abbé, grand amateur des arts, fit graver par Charles Dupuis, graveur distingué dont l'histoire est aussi mêlée à celle des arts à Bordeaux, le célèbre et joli tableau du *Mariage de la Vierge*, par Carle Vanloo. Ce tableau appartenait probablement, à cette époque, à l'abbé Leblond ou au cardinal de Polignac, à qui l'abbé dédia la gravure, chef-d'œuvre de Charles Dupuis.

A ces indices, j'ajouterai que la notice des tableaux du Musée de Bordeaux dit que le célèbre M. Taillasson, également né à Blaye, était un des descendants de M. Leblond de Latour.

Après M. Leblond de Latour, l'homme le plus remarquable de l'École académique de Bordeaux était sans contredit M. Larraidy, peintre et secrétaire de l'Académie, homme instruit et considéré,

comme nous le verrons bientôt par les lettres qu'il écrit et qu'on lui écrit, mais sur lequel nous n'avons aucun autre renseignement.

M. Dubois, sculpteur, fut nommé, le premier, professeur après M. Leblond de Latour; il faisait précéder sa signature d'un *P*. Nous ne savons rien autre chose de lui.

M. Fournier aîné, peintre, jouissait sans doute d'une certaine estime, puisqu'il est porté sur la liste des professeurs avant M. Larraidy; M. Fournier jeune, peintre, qui fut nommé premier adjoint à professeur, était probablement son frère. Tous les autres académiciens sont également inconnus. M. Gaulier ou Gaullier, Pierre et Jean Berquin frères, Thibault et Dorimon, tous sculpteurs; MM. Bentus et Tirman, peintres. M. Duclairc aîné, professeur de peinture, signe : *Duclaircq;* tandis que M. Duclairc jeune, adjoint à professeur, signe : *Duclercq*. Quant à M. Constantin, le troisième des adjoints à professeurs, nous ne savons même pas s'il était sculpteur ou peintre.

Espérons que ces remarques et nos recherches ultérieures ne seront pas tout à fait inutiles, et qu'elles contribueront à arracher à l'oubli quelques-uns des hommes généreux dont les efforts tentèrent de doter notre patrie d'une institution qui manque encore aujourd'hui non-seulement à son éclat et à sa gloire, mais à sa prospérité et à son bonheur.

En attendant reprenons l'histoire de la trop courte existence de l'École académique bordelaise.

Quoique les lettres patentes de 1676 eussent réservé au protecteur de l'Académie royale le privilége de désigner le vice-protecteur de l'École académique, les nouveaux académiciens choisirent eux-mêmes, pour vice-protecteur de l'École académique de Bordeaux, l'archevêque du diocèse, Mgr d'Anglure de Bourlemont (1); c'était non-seulement le choix le plus distingué qui pût être fait, mais le plus heureux. L'intendant et le gouverneur de la province avaient peu de crédit, le Parlement était exilé, et pour faire tolérer dans une ville de province un établissement où l'on devait faire poser des personnes nues devant une réunion de jeunes hommes, il ne fallait rien moins que la protection du

(1) Louis d'Anglure de Bourlemont, nommé archevêque de Bordeaux, le 6 septembre 1680, mort le 9 novembre 1697, à l'âge de 70 ans.

manteau vénéré du chef du sacerdoce bordelais. Heureusement, Mgr d'Anglure de Bourlemont avait une piété tempérée par une large et haute éducation; il comprit parfaitement, comme tant d'autres de ses prédécesseurs et successeurs, qu'il est des circonstances où l'intérêt de la société doit l'emporter sur les mesquines exigences d'un zèle peu éclairé; et non-seulement il consentit être le protecteur de l'École académique, mais il lui donna un asile dans son palais archiépiscopal. Le chef du clergé bordelais payait ainsi aux artistes une partie des services que l'art rend à la Religion.

Une marque de protection aussi ouverte et aussi illustre stimula le zèle de MM. les Jurats, et les encouragea à prêter aussi leur concours à cette utile institution. Nous allons bientôt voir l'École académique passer du palais archiépiscopal dans les bâtiments de la Municipalité.

Dès le 13 août 1691, une délibération de la Jurade de Bordeaux permit à MM. Leblond de Latour, Fournier et autres peintres et sculpteurs, d'établir une École académique dans la ville, et leur concéda, dans ce but, une des salles du collége de Guyenne, à condition d'y faire à leurs frais les ouvertures et les fermetures nécessaires (1).

Munis de cette autorisation, et avec l'agrément de M. Bardin, principal du collége, les artistes bordelais mirent à profit le temps des vacances, et, le 12 décembre, une députation se présenta en Jurade pour prier MM. les Jurats de vouloir bien leur faire l'honneur d'assister, le dimanche suivant, à une messe solennelle qu'ils se proposaient de faire célébrer dans la chapelle du collége de Guyenne pour l'inauguration de l'Académie. Les Jurats répondirent que, pour rendre cette cérémonie *plus célèbre,* ils y assisteraient revêtus de leurs robes rouges (2).

En conséquence, le dimanche 16 décembre 1691, au bruit du canon et cloche sonnante, MM. les Jurats, vêtus de leurs robes rouges, sortirent de l'Hôtel-de-Ville, précédés du chevalier du guet et de ses archers, des héraults, massiers, trompettes, huissiers et autres officiers, pour se rendre dans la chapelle du collége de Guyenne.

(1) *Preuves,* nº 4.
(2) *Preuves,* nº 5.

En tête de la Jurade, en l'absence de M. le marquis d'Estrades, maire de Bordeaux, marchait M. d'Aste, premier jurat, suivi de MM. Eyraud, Lavaud, Borie de Poumarède, Leydet et Jeantille de Moras, jurats; venaient ensuite M. de Jehan, procureur syndic, et M. du Boscq, clerc de la ville. Arrivés dans la chapelle, ornée pour cette circonstance, et dans laquelle on avait mis vis-à-vis la chaire un portrait du Roi, sous un dais élevé sur un trône, messieurs les Jurats furent placés au haut du balustre et du côté de l'Évangile; Mgr le marquis de Sourdis, commandant pour S. M. en Guyenne, avait été placé *au milieu du parterre* (1) avec beaucoup de personnes éminentes; et Mgr d'Anglure de Bourlemont, archevêque de Bordeaux, en camail et rochet, vint prendre place sur le marchepied de l'autel, du côté de l'Épître. Pendant la messe, il fut chanté un motet en musique et symphonie, et le panégyrique du Roi fut prononcé avec éloquence et applaudissements par M. l'abbé Barré (2).

Le lendemain, 17 décembre, l'École fut ouverte, et les études commencèrent dans la salle, au-dessus de laquelle on lisait en gros caractères : *Académie de peinture et de sculpture*.

J. DELPIT.

(La fin à un prochain numéro.)

(1) François d'Escoubleau de Sourdis, chevalier des ordres du roi, l'un de ses lieutenants-généraux en ses armées, gouverneur et lieutenant-général pour S. M. des villes et duchés d'Orléans, pays Orléanais, Chartrain, Perchegouet, Sologne, Vendômois, Blaisois et dépendances d'iceux, et de la ville et château d'Amboise, commandant en Guyenne et pays circonvoisins, avait fait son entrée à Bordeaux, le 11 avril 1690.

(2) *Preuves*, n° 6.

FÊTE ET SERVICE

DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE DE PARIS

POUR LE RÉTABLISSEMENT DE LA SANTÉ DU ROI EN 1687.

L'Académie de peinture n'était pas seulement une compagnie destinée à consacrer et à récompenser le mérite des artistes de talent en les recevant dans son sein; elle était plus que cela, c'est-à-dire un corps dans l'Etat, et par là même donnant à ses membres des priviléges, des exemptions d'impôt, le droit de *committimus*, une juridiction particulière. C'étaient toutes ces choses qui avaient soulevé la longue opposition aux lettres du roi faite par le Parlement, qui voyait toujours avec déplaisir s'augmenter les corps privilégiés et les dérogations au droit commun, parce que, d'un côté, en diminuant le nombre des imposables, les charges pesaient d'autant plus sur ceux qui restaient; et d'un autre côté, que l'action de la justice en était toujours plus ou moins entravée. Aussi l'Académie fut-elle toujours très-reconnaissante à ceux qui lui avaient valu ces faveurs si enviées et si contestées, et plus d'une fois elle tint à honneur de donner des marques publiques de sa gratitude. On connaît par la gravure de Sébastien Le Clerc, qui fut son morceau de réception à l'Académie (1), la cérémonie funéraire qu'elle fit faire en l'honneur du chancelier Séguier son protecteur, et dont on trouve cette description dans la *Gazette* (année 1672, p. 466-7) : « Le service qui se fit le 5 de ce mois (may 1672) pour le Chancelier de France en l'église des Prestres de l'Oratoire (l'Académie logeait encore au Palais Brion) par les soins de ceux de l'Académie de la peinture et de la sculpture, fut accompagné d'une pompe extraordinaire. Le mausolée s'élevoit jusqu'à la voûte, estant composé d'une pyramide suspendue et soutenue par quatre figures d'anges, et il y en avoit vingt autres grandes, faites par les plus habiles sculpteurs de l'Académie. Le tour de

(1) Cf. le catalogue de Jombert, I, p. 168-9.

l'église étoit enrichi de tableaux représentant les principales actions de l'illustre défunt, aussi des plus célèbres peintres de la même Académie et embellis de quantité d'armes, de devises et d'emblèmes. Les frises et les corniches de ladite église étoient décorées de plusieurs ornemens magnifiques, le tout du dessein et sous la conduite du sieur Le Brun, chancelier et recteur de l'Académie, pour honorer la mémoire de leur protecteur. L'évesque de Tarbes célébra pontificalement la messe, chantée par la musique et la symphonie de la chapelle et chambre du Roy, et l'éloge fut prononcé par le père Laisné, prêtre de l'Oratoire, qui s'en acquitta avec beaucoup d'éloquence et de satisfaction de l'assemblée des plus nombreuses et des plus illustres. »

La Cour des Comptes et la Cour des Aides n'auraient pas fait mieux, et l'Académie ne s'en tint pas là ; quelques années plus tard, en 1687, toute la France fit fête sur fête pour célébrer la convalescence du Roi, et l'Académie ne voulut pas faire moins pour le Roi qu'elle n'avait fait pour le Chancelier. Je ne sache pas qu'il y ait eu cette fois de gravure, mais on a, sinon mieux, au moins plus dans une plaquette in-4° de 11 pages, imprimée en 1687 chez N. Pepingué, et nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en mettant sous les yeux cette pièce, qui est d'ailleurs tout à fait rare.

Description des tableaux et des autres ornemens dont l'Académie royale de peinture et de sculpture a décoré l'église des Révérends Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré, où elle fait rendre grâces à Dieu pour la guérison du Roy.

L'Académie royale de peinture et de sculpture, qui a l'avantage d'avoir été instituée par le Roy, s'est toujours intéressée à tout ce qui regarde la gloire et la conservation de son auguste fondateur. Aujourd'huy elle redouble avec une ardeur singulière les vœux qu'elle a faits pour ce grand monarque. L'intention de cette compagnie a été secondée par la piété des RR. PP. de l'Oratoire, qui ont agréé avec joye qu'elle rendit grâces à Dieu dans leur église pour cet heureux événement où ils prennent tant de part. Neuf grands tableaux et vingt-quatre bas-reliefs faits exprès ; plusieurs riches tentures de tapisserie, et une illumination disposée d'une manière ingénieuse, servent de décoration pour la cérémonie qui s'y fait le samedi huitième jour de février. Sur les deux heures après midy on

dira vespres, qui seront suivies d'une prédication du Révérend père Soanen, prestre de l'Oratoire. Ensuite on exposera le saint Sacrement, et on chantera le *Te Deum* et l'*Exaudiat*, à deux chœurs de musique, de la composition de M. Charpentier; Monseigneur l'Evesque de Nevers y officiera pontificalement. C'est par cette solemnité que l'Académie veut faire éclater la joye qu'elle a de la parfaite guérison du Roy, et qu'elle joint une reconnoissance, qui luy est particulière, au zèle qui lui est commun avec toute la France, dans une occasion où il s'agit de la félicité publique.

Des neuf tableaux de cette décoration, il y en a trois plus grands que les autres; et de ces trois, deux sont posés au-dessus de la tribune qui est en entrant dans l'église et qui regarde le grand autel. Le premier de ces deux-là, placé au dedans de la tribune, est un portrait du Roy : on y voit le Roy assis sur un thrône, et couvert de son habit royal. Au pied de son thrône sont les principaux instrumens qui servent aux arts que l'Académie cultive. Au dessus de ce portrait on a représenté la Providence divine dont le manteau semé d'étoiles, et soutenu par quatre Anges, est étendu sur la teste du Roy, pour montrer le soin qu'elle prend de conserver ce prince.

Au bas du portrait, et sur le devant de la Tribune est le second tableau, où la France est représentée accompagnée d'une foule de peuple, et élevée sur un nuage comme si elle étoit transportée au Ciel par les mouvemens du zèle dont elle est animée. Elle lève le bras pour rendre des actions de grâces du rétablissement de la santé du Roy. Les Armes de France environnées de palmes sont au dessous du nuage. Deux anges, qui ont chacun une épée nue à la main, sont aux deux côtés des Armes. L'un chasse la Crainte qui est représentée par une femme qui tient un lièvre. L'autre triomphe de la Douleur, figurée par une femme qui est rongée par un serpent.

Au-dessous du tableau est un cartouche entouré de fleurs, où l'on voit cette inscription : *Actions de grâces pour la guérison du Roy*, et plus bas on a écrit ces vers qui sont de M. Quinaut, comme le sont tous les autres qu'on voit icy en différens cartouches :

Il n'est plus désormais de crainte qui nous touche,
Les jours de notre Roy ne sont plus menacez ;
    Nos vœux ardens sont exaucez,
La France en veut au Ciel rendre grâces sans cesse,
    Et croit n'en jamais rendre assez.
Rien ne manque au bonheur de notre auguste maître ;

Craint de ses ennemis, heureux dans ses projets,
Il a le plaisir de connoître
Qu'il est aimé de ses sujets
Autant, s'il le pouvoit, qu'il est digne de l'être.

Le troisième des grands tableaux est au-dessus de l'arcade qui sépare le chœur de la nef. Il représente l'Église victorieuse de l'Hérésie. L'Église y est figurée avec une tiare sur la tête. Une colombe élevée au-dessus de l'Eglise désigne le Saint-Esprit qui l'inspire et la conduit. Le livre des Saintes Ecritures est dans la main droite de l'Eglise, et il est fermé par les sept sceaux dont parle l'Apocalypse. Elle tient aussy les clefs qui marquent que c'est à elle à nous ouvrir les portes du Ciel. Sur le livre il y a un calice et une Hostie, ce qui figure le Saint-Sacrement de l'autel. De la main gauche l'Église tient un bouclier sur lequel le Roy est représenté pour signifier les soins qu'il prend pour défendre l'Église. L'écu armorié de France et de Navarre est au-dessous de l'Église et la soutient. A quelque distance de l'écu, sur la main droite on a fait paroître la Vérité et de l'autre côté la Foy. La Vérité tient un soleil et un flambeau pour faire concevoir qu'elle éclaire de toutes parts et qu'elle met la véritable doctrine dans son jour. Elle est au-dessus de l'Hérésie qui est enchaînée et qui a les cheveux entrelacez de serpens. L'Hérésie tient plusieurs livres de la Fausse Doctrine. La Foy, qui est de l'autre costé, a un voile sur la tête, et tient un livre et une croix. Elle est au-dessus de l'Impiété qui est aussi enchaînée, et qui vomit des flames pour figurer les blasphèmes ordinaires. Au-dessous du tableau, on lit ces vers.

Un monstre longtemps redouté
Tombe enfin sans espoir que l'Enfer le relève :
L'invincible Louis achève
Ce que tant d'autres rois ont vainement tenté.
De l'Hérésie affreuse, inflexible, cruelle,
L'Eglise triomphe par luy :
Entre ses vrais enfants, cette mère immortelle
N'a point un plus solide appuy :
Où peut-elle ici-bas faire choix aujourd'huy
D'un défenseur plus digne d'elle?

Des six tableaux qui sont dans les deux ailes de la nef et qui occupent le vuide des arcades de six Chapelles, il y en trois à la main droite du grand autel, du côté de l'Évangile, et trois qui leur sont opposez.

Des trois tableaux de main droite, celuy qui est le plus proche du chœur a cette inscription dans un cartouche : *Les temples de l'Hérésie démolis.*

Il représente la démolition du Temple de Charenton. Une moitié qui est abattue donne lieu de voir la partie intérieure de la moitié qui subsiste encore. Plusieurs ouvriers paroissent diversement occupez parmi un amas de différens matériaux, à la veue d'un grand nombre de personnes. Voici les vers qui sont au-dessous du tableau.

Les temple qu'éleva la rebelle Hérésie
Cèdent à la Vertu que le Ciel a choisie
    Pour leur entier renversement.
Louis toujours vainqueur leur déclare la guerre,
Et l'arrest qu'il prononce est un coup de tonnerre
    Qui les foudroye en un moment.

Le second tableau de cette aisle droite a cette inscription : *La Religion catholique rétablie dans Strasbourg.* On voit une partie de la façade de l'Église cathédrale de Strasbourg consacrée à Notre-Dame. L'Evesque accompagné du clergé y vient solennellement en procession, et porte le Saint-Sacrement. Ces vers sont au-dessous du tableau :

Louis soumet Strasbourg, et, touché d'un vray zèle,
    Fait servir sa gloire nouvelle
A la gloire du Dieu qui le fait triompher.
L'Hérésie en frémit d'une crainte mortelle :
    Cette hydre sent déjà sur elle
Appesantir la main qui la doit étouffer.

Le cartouche du troisième tableau renferme cette inscription : *Mission dans les pays les plus éloignés.* On voit sur le rivage de la mer un amas du peuple de ces climats reculés. Tous y sont remarquables par la différente manière de leur habit. Un missionnaire monté sur un terrain élevé tient le crucifix à la main et presche devant ces infidèles. Un autre missionnaire leur explique un catéchisme. Quelques Indiens un peu éloignés montent sur des arbres par un effet de leur zèle ou de leur curiosité. Ces vers sont au-dessous du tableau :

C'est peu que par des faits d'éternelle mémoire
    Louis ait étendu sa gloire
Du couchant jusqu'aux bords où renaît la clarté,
Du zèle de la Foy sa grande âme enflammée
    Veut étendre sa piété
    Aussi loin que sa renommée.

Des trois tableaux qui sont sur l'aisle gauche de la nef, celuy qui est le plus proche du chœur a cette inscription : *Distribution de bled et de pain dans la disette de l'année* 1662. On voit une partie de la Galerie du

Louvre, parce que ce fut là que se fit cette distribution. Les gens qui y sont employés s'occupent diversement, ou à donner le pain, ou à le faire cuire, ou bien à mesurer le bled. La honte semble retenir quelques-uns de ces pauvres ; la nécessité fait avancer les autres. Ces vers sont au-dessous du tableau :

Quand nos champs sans moissons excitèrent nos plaintes,
Nostre Roy fit cesser nos besoins et nos craintes ;
Quels soins furent jamais si vastes que les siens?
Sa vertu nous prépare un sort digne d'envie ;
Faisons des vœux au Ciel seulement pour sa vie,
Ce bien nous répondra de tous les autres biens.

Le second tableau porte cette inscription : *Les Invalides.* On voit une partie de la façade de l'hostel Royal des Invalides à travers les grilles de la première enceinte. Plusieurs hommes de guerre vieillis, ou estropiés dans le service, se présentent auprès du corps de garde et montrent leurs certificats à des officiers. Leur action et les diverses incommodités qu'ils étalent font connoître qu'ils s'entretiennent des campagnes qu'ils ont faites, et de l'avantage qu'ils ont eu de marcher sur les traces d'un Roy belliqueux qui fait succéder le repos à leurs fatigues et qui mérite le nom de Père des soldats. Voici les vers qui sont au-dessous :

Guerriers glacez par l'age, ou couverts de blessures,
Racontez en repos les grandes aventures
Du héros glorieux que vous avez suivy.
Par luy vous jouirez d'un sort doux et paisible ;
Pour tous les malheureux son grand cœur est sensible ;
Que ne fera-t-il point pour ceux qui l'ont servy?

Le troisième tableau de cette aisle gauche de la nef a cette inscription . *Éducation de la noblesse.* On découvre dans le fond du tableau la façade du bastiment de Saint-Cyr où sont élevées les jeunes filles d'une naissance noble, mais peu favorisées de la fortune. Elles se présentent pour y estre receues. Sur le devant du tableau on voit une des écoles établies en plusieurs villes frontières pour apprendre aux gentilshommes l'art militaire et plusieurs parties de mathématique qui y conviennent. Il y a un globe terrestre pour les leçons de géographie. Des professeurs et des ingénieurs examinent des plans de forteresses devant leurs écoliers. Ces vers sont au-dessous du tableau :

Vous dont l'unique bien est un nom glorieux
Que vous ont laissé vos ayeux,

Cessez de redouter la pauvreté cruelle ;
Profitez du secours qui vous est préparé,
De votre auguste Roy la bonté paternelle
Vous offre un azile assuré.

A l'égard des vingt-quatre bas-reliefs, le sujet en est tiré des vingt-quatre médailles, prises parmi le grand nombre de celles qu'on a frappées pour l'histoire du Roy. Il y a seize bas-reliefs en octogones, sur un fond de lapis, rehaussé d'or, et huit en ovale sur un fond jaune, qui est aussi rehaussé d'or. Ils sont environnez de festons de fleurs, et les vingt-quatre sont distribués sur les huit pilastres de l'église qui sont les plus près des tableaux ; en sorte que sur chaque pilastre, il y a trois bas-reliefs rangez en colonne, l'un au-dessus de l'autre, mais l'ovale est toujours entre deux octogones.

Au-dessus de chaque bas-relief, il y a une inscription latine pour en exprimer le sujet. De sorte que chaque inscription comprend les mots de la légende et ceux qui sont dans l'exergue de chaque médaille. Ces mots sont icy rangez en ligne droite pour être lus avec plus de facilité.

Dans l'aisle droite de la nef, sur le pilastre le plus proche du chœur, du costé de l'Evangile, il y a trois bas-reliefs, dont le plus haut représente la Jonction des mers. L'inscription de son cartouche est en ces termes : *Exspectata diu populis commercia pandit*, 1667. Ce qui se doit appliquer au Roy et signifie : Il ouvre un nouveau chemin au commerce. En effet, on y voit une partie du canal qui répond de la Garonne au port de Cette, et qui fait la communication de l'Océan et de la Méditerranée.

Le deuxième bas-relief de ce pilastre porte cette inscription : *Cives à piratis recuperati*, *Algeria fulminata*, 1682, pour signifier que les pirates rendirent les esclaves françois, après qu'Alger eut été bombardé. Minerve, qui désigne la sagesse et la valeur du Roy, est représentée sur le bord de la mer, et donne la main à un esclave qu'elle affranchit, à la veuë d'un pirate qui paroit saisi d'étonnement.

Le troisième bas-relief a pour inscription : *Navigatio instaurata*, 1668, pour signifier que la navigation est revenue dans un estat florissant. Ce qui est représenté par un vaisseau qui est monté d'artillerie, et qui, en faisant son cours, est porté d'un bon vent.

Sur le second pilastre, il y a trois bas-reliefs. L'inscription du plus haut est en ces termes : *Francorum exercitus ter victor*, 1674, *Regi invictissimo*. Ce qui signifie : L'armée de France trois fois victorieuse pendant la campagne de 1674 au Roy toujours invincible. Le Roy est représenté armé de toutes pièces, et la Victoire luy vient offrir trois couronnes de laurier

posées sur un bouclier. Cela désigne les trois batailles que le mareschal de Turenne gagna en 1674 sur les ennemis commandez par le prince Charles de Lorraine et par le général Caprara. La première à Zaintzein, le seize juin. La seconde, à Zuinzemberg, le quatre juillet. Et la troisième, à Ensheim, le quatre octobre.

Le second bas-relief de ce pilastre porte ces mots dans son cartouche : *De Sequani iterum addita imperio gallico provincia*, 1674. Ce qui veut dire : Reünion de la Franche-Comté à la couronne. Pour marquer la seconde conqueste de la Franche-Comté, en 1674. Le Roy est assis dans un char triomphant tiré par quatre chevaux.

Le troisième bas-relief a une inscription françoise en ces termes. Pour les conquestes de Flandres, 1670. On y voit l'arc de triomphe, dont la construction ayant été proposée pour marquer en différens compartiments les diverses victoires du Roy, y doit particulièrement faire voir les conquestes que Sa Majesté fit en Flandres, l'année 1667, et qui donnèrent lieu à la médaille frappée en 1670.

Au troisième pilastre, il y a trois bas-reliefs, dont le plus haut a cette inscription : *In rorem et fulmina.* Ce qui est expliqué par un soleil qui attire des vapeurs et des exhalaisons dont se forme la rosée aussi bien que la foudre, pour montrer qu'une mesme cause produit souvent divers effets, et que du même bras dont le Roy soutient ses subjets il abat ses ennemis.

Le second bas-relief de ce troisième pilastre porte cette inscription : *Fœlicitas temporum*, 1663. La Paix y est représentée tenant d'une main une branche d'olivier, et de l'autre une corne d'abondance, pour marquer que la félicité des temps est un fruit de la paix.

Le troisième bas-relief a cette inscription : *Fervet opus nec bella morantur. Ædif. Reg.* 1678. On y voit une ruche à miel, et un essaim d'abeilles qui attaquent des frelons et les mettent en fuite, pour marquer que la guerre n'interrompt point leur travail, ainsi que dit l'inscription.

Des trois bas-reliefs placés sur le quatrième pilastre de l'aisle droite de la nef, le plus haut a cette inscription : *Rheno Batavisque una superatis*, 1673. Ce qui veut dire : Passage du Rhin et défaite des Hollandais, 1673. On y voit la divinité qui préside aux eaux du Rhin assise auprès de son urne. Elle est estonnée de voir de la cavalerie qui a passé le fleuve à la nage. La médaille fut frappée un an après le passage du Rhin en 1672.

Sur le second bas-relief on voit cette inscription : *Confecto bello piratico*, ce qui signifie : La guerre des pirates terminée ; et plus bas, *Africa sup-*

plex, ce qui signifie : L'Afrique suppliante. La soumission d'Alger bombardé a donné lieu à la médaille dont on a tiré le sujet de ce beau bas-relief. Il représente le Roy qui pose le pied sur une des bombes qui sont auprès d'un mortier. Le Roy a à costé de lui la proue d'un navire, et voit l'ambassadeur d'Alger à ses genoux.

Le troisième bas-relief a cette inscription : *Vibrata in superbos fulmina*. Et plus bas, *Genua emendata*, 1684. Ce qui signifie : Les superbes foudroyez, Gennes chastiée. Jupiter y est représenté tenant la foudre à la main et regardant la ville de Gennes, dont le port est bloqué par des galiottes à bombes et par des vaisseaux.

Voilà pour les douze bas-reliefs qui sont dans l'aile droite de la nef, et voici le sujet et la situation des douze qui leur sont opposez.

Le pilastre qui est le plus proche du chœur en a trois, dont le plus haut a cette inscription : *Sacra restituta. Argentor. recept.* Ce qui signifie qu'aussitôt que Strasbourg se fut soumis à l'obéissance du Roy, le culte divin y fut restably. La Religion y est représentée, qui tient à la main une croix, dont le tronc est parmi des branches de palmes.

Le bas-relief du milieu représente encore la Religion qui tient une croix et un livre, et qui foule aux pieds l'Hérésie. Il est fait sur la révocation de l'édit de Nantes et sur l'Hérésie abattue, comme le marque l'inscription, *Hæresis extincta edict. octob.* 1685. L'hérésie détruite par l'édict d'octobre 1685.

Le troisième bas-relief regarde l'abjuration d'un très-grand nombre de calvinistes en 1685, comme le marque l'inscription : *Ob vicies centena mill. Calvinian. ad Ecclesiam revocata*, 1685. La Religion y est représentée avec une croix à la main ; elle met de l'autre main une couronne sur la teste du Roy, qui tient un gouvernail et qui foule aux pieds l'Hérésie.

Au second pilastre, le plus haut des bas-reliefs a pour inscription *Adsertori securitatis*, ce qui signifie : A l'auteur de notre sûreté.

On y voit une couronne de branches de chesne, ce qui étoit autrefois la récompense des vainqueurs, dont la force et le courage asseuroient le repos et la félicité des peuples.

Le bas-relief du milieu a cette inscription : *Pacatori orbis*, 1679, ce qui veut dire : Au Pacificateur du monde. La médaille qui a fourny ce sujet fut frappée en 1679, pour marquer la paix que le Roy venoit de donner à l'Europe par le traité de Nimègue. Le roy y est représenté couvert de son manteau royal, et par-dessous, armé de toutes pièces. Il est assis sur un cube et met une couronne de laurier sur le globe de la terre que la Victoire luy présente.

Dans le troisième bas-relief on voit le portrait de monseigneur le Dauphin, et au-dessous une figure de dauphin. A l'un des costez de cette figure est le portrait de monseigneur le Duc de Bourgogne et à l'autre costé le portrait de monseigneur le Duc d'Anjou. Sous chacun de ces deux portraits sont les armes de France dans des écus échancrez. L'inscription est en ces termes : *Æternitas imperii gallici*, pour signifier que ces augustes princes affermiront pour jamais la monarchie française.

Des trois bas-reliefs qui sont au troisiéme pilastre, l'inscription du plus haut porte ces mots : *Pugnat et excitat artes. Ædif. Reg.*, 1668. Ce qui répond aux attributs de Minerve et signifie : Elle combat et anime les arts, pour faire concevoir les applications du Roy. Minerve est représentée le casque sur la teste, la lance d'une main, une palette et des pinceaux de l'autre.

Le deuxième bas-relief a cette inscription : *Pace data, ædificat. Ædif. Reg.*, 1679. Ce qui signifie : Il bastit après avoir donné la paix. On y voit un alcyon qui bâtit son nid sur les ondes de la mer, quand il y a fait régner le calme, pour signifier qu'après que le Roy eut fait conclure la paix de Nimègue, il fit travailler à ses bastimens.

Le troisième bas-relief représente le bastiment de l'Observatoire avec cette inscription : *Sic itur ad astra. Turris speculatoria*, 1667, pour signifier que, par le secours des longues lunettes et des instruments astronomiques propres aux observations, on va de cette tour jusqu'aux corps célestes. C'est par cette voye qu'on espère fixer les longitudes et les latitudes en faveur de la géographie et de la navigation.

Des trois bas-reliefs du dernier pilastre, le plus élevé a cette inscription : *Justitias judicanti*, ce qui signifie : Au juge des juges. Il représente la Justice qui remet les balances et l'épée entre les mains du Roy qui est dans un thrône.

Le deuxième est sur la deffense des duels, avec cette inscription : *Singularium certaminum furore coercito justitia optimi principis*, 1661. Ce qui signifie : La fureur des duels est réprimée par la justice et par la bonté du prince. On y voit la Justice qui tient une balance et une épée et qui a des duellistes à ses pieds.

Le dernier bas-relief montre que le Roy, par sa modération, préfère la paix à la victoire, et remplit les vœux de toute la terre; selon cette inscription : *Pacem præferre triumphis, vota orbis*, 1668. On y voit la Paix qui présente une branche d'olivier au Roy.

Toutes les circonstances de cette solemnité, mises en abrégé par l'historiographe de l'Académie, se verront plus amplement dans une descrip-

tion qui sera enrichie de planches. Il y donnera un détail de tous les autres embellissemens, et des riches tentures de tapisserie dont le sujet a été choisi pour convenir au sujet des tableaux. Ce qui se remarque particulièrement dans les neuf pièces de tapisserie où les neuf Muses sont représentées selon que chacune préside à un art particulier.

Dans son numéro du 23 février 1687, la *Gazette* parle (p. 62) de cette cérémonie; nous n'avons pas à transcrire ici les douze ou treize lignes consacrées à la décoration; mais nous transcrirons la fin de ce petit article qui complète notre programme : « On commença la cérémonie par les vêpres, après lesquelles le panégyrique du Roy fut prononcé avec beaucoup d'éloquence par le P. Soanen, prestre de l'Oratoire, et ensuite on chanta le *Te Deum* et l'*Exaudiat* à deux chœurs de musique, de la composition du sieur Charpentier. L'évesque de Nevers y officia pontificalement. »

A. DE M.

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

SUR LES OBSERVATIONS DE M. SEBASTIANI.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Permettez-moi d'intervenir dans la discussion soulevée par M. Sebastiani à propos du rapport des membres de l'Institut sur la restauration de la *Vierge de Foligno*. J'ai peu de goût pour la polémique, mais j'aime beaucoup l'exactitude et la vérité; c'est donc seulement pour rappeler des dates et des faits que je vous demande la permission de dire un mot sur la question soulevée.

Je comprends et je respecte le sentiment qui a fait prendre la plume à M. Sebastiani. Pas un de nous, pas un de ceux qui tiennent une plume en France, ne laisserait accuser notre patrie de vandalisme sans élever la voix pour la défendre. M. Sebastiani a cru l'Italie attaquée et il l'a défendue; c'était une erreur, selon moi; ni le rapport ni vous n'accusez la nation italienne, mais seulement quelques individus de cette nation. Or comme le fait du dépérissement de certains objets d'arts, en Italie, est constant, je ne pense pas que M. Sebastiani veuille donner des louanges à ceux qui les ont laissés dépérir ou nous demander de leur décerner des couronnes. Il n'y avait donc pas lieu de réclamer; et pour faire voir combien la réclamation était peu fondée, je reprendrai la note que vous avez publiée en tête du rapport.

1° Il y a eu des tableaux en mauvais état parmi ceux que la victoire nous a envoyés d'Italie. Pour prouver cette proposition, il suffit de citer les procès-verbaux de réception des tableaux et les lettres des commissaires qui les envoyaient. Les procès-verbaux nous apprennent que très-peu de tableaux étaient dans un état satisfaisant, quelques-uns même étaient dans un état déplorable; parmi ces derniers on cite :

La *Vierge* de Raphaël venant de Foligno. Le rapport a dit dans quel état elle se trouvait.

La Vierge et plusieurs saints, tableau de Jean Bellin, venant de l'église de Saint-Zacharie, à Venise.

Le Repas chez Lévi, de Paul Véronèse ; il était dans le réfectoire de Saints Jean et Paul à Venise.

La *Descente de croix*, du Baroche ; elle provenait de l'église de San Lorenzo, à Pérouse.

La *Résurrection de Jésus-Christ* par Annibal Carrache; elle était à Bologne dans l'église du *Corpus Domini*.

De leur côté les commissaires écrivent : « Il est essentiel de vous « prévenir que presque tous les tableaux recueillis et surtout ceux « du Guerchin ont été retouchés par des mains inhabiles; nous vous « indiquons particulièrement deux tableaux du Dominiquin, sur l'un « desquels le tonnerre est tombé anciennement et dont la restauration est « infiniment vicieuse. Il est très-heureux pour l'art que ces tableaux « soient tirés d'un pays où ils étaient totalement négligés et où ils seraient « anéantis dans moins de 20 ans. »

A cela M. Sebastiani répond que les procès-verbaux n'ont point d'autorité, qu'ils ont exagéré le mal pour faire valoir la restauration, que d'ailleurs le transport a dû gâter les tableaux. Il oublie que le mal a été constaté au départ et que ce n'étaient point les restaurateurs qui dressaient les procès-verbaux. Il ajoute, à la vérité, qu'il a acquis la certitude qu'au moment de l'emballage chaque objet a été minutieusement visité, mis dans le meilleur état et entouré des précautions les plus capables de le soustraire aux dangers de la route. La seconde partie de son argumentation réfutant la première, je ne m'y arrêterai pas. Je pourrais ajouter que l'administration du Musée a mis le plus grand soin à rechercher les avaries que les tableaux avaient éprouvées entre nos mains : témoin le *Saint Pierre martyr* par le Titien. Ce tableau étant venu par mer, et le vaisseau ayant subi du mauvais temps, le tableau avait souffert de l'humidité. Le fait est soigneusement consigné dans les procès-verbaux.

On doit donc regarder comme parfaitement prouvé, que plusieurs tableaux de premier ordre nous sont arrivés d'Italie en très-mauvais état (1).

(1) On écrit de Florence à la *Gazette des Beaux-Arts*, 15 septembre, que les moines de Santa Maria Novella, voulant refaire l'orgue de leur église, ont fait enlever une tribune de marbre, ornée de bas-reliefs de Desiderio de Settignano, sculpteur du XVe siècle, dont les ouvrages sont extrêmement rares, même à Florence; ils ont vendu ce précieux morceau à un antiquaire pour 300 écus. Celui-ci l'a revendu à un artiste anglais pour 1,200 écus. A San Miniato, dans la même ville, un tableau de Giotto, très-précieux et assez bien conservé, dont le fond d'or était cependant à demi effacé, a été aussi maltraité; on a remplacé le fond d'or par un affreux badigeon de terre jaune et blanche.

2° Vous avez dit aussi que l'art de restaurer les tableaux était une découverte française, et en cela vous étiez encore dans le vrai. La restauration d'un tableau se compose de deux parties bien distinctes. La première est un rentoilage, la seconde seule est véritablement une restauration. Parlons d'abord du rentoilage.

Les premiers travaux de restauration matérielle paraissent avoir été faits à Venise. A quelle époque, je n'en sais rien ; probablement dans le second quart du dix-huitième siècle. C'était un simple marouflage, c'est-à-dire l'application d'un panneau ou d'une seconde toile sur la première au moyen d'une forte colle nommée maroufle. C'est vers 1740 qu'un Français nommé Picault eut l'idée d'enlever la toile d'un tableau et de la remplacer par une autre. Là est la véritable découverte du rentoilage. Un peu plus tard, Hacquin, ébéniste, généralisant l'idée de Picault, entreprit d'enlever le bois d'un tableau peint sur panneau et de le remplacer par du bois neuf ou par de la toile et il en vint à bout par un miracle d'adresse et de patience. On lui doit, entre autres, la conservation du portrait de la mère du Corrége par le Corrége lui-même, tableau peint sur bois, donné par Charles II au cardinal Mazarin ; Hacquin le transporta sur toile. Bientôt ces deux artistes eurent de nombreux imitateurs, mais ceux-ci n'égalèrent pas l'adresse des premiers, surtout de Hacquin, le plus adroit des deux. De France, cette industrie passa en Italie, et en 1778 le gouvernement de Venise consacra une grande salle, à Saints Jean et Paul, pour servir d'atelier à ces restaurations, dont la direction fut confiée à Pierre Edwards, artiste étranger à l'Italie si j'en juge par le nom. Aujourd'hui les procédés de Picault et de Hacquin sont employés partout. Il est inutile de dire que le succès d'un rentoilage dépend surtout de l'homme qui le fait. En cette matière, la théorie est bien peu de chose ; elle a cependant été perfectionnée par la commission de l'Institut.

Quant à la restauration artistique, elle doit être aussi ancienne que la peinture, et il serait impossible de dire qui l'a pratiquée le premier. Mais c'est une grande erreur de croire, comme le fait M. Sebastiani, qu'un excellent peintre peut être un bon restaurateur. « L'art de peindre et « l'art de restaurer ne se ressemblent en rien ; le peintre qui peut produire « un chef-d'œuvre gâtera les chefs-d'œuvre des autres en voulant les « restaurer. » Après avoir dit cela, Picault, fils de l'inventeur du rentoilage et très-habile restaurateur lui-même, ajoute : « Le plus célèbre peintre « substituera sa manière à la manière des Raphaël, des Carrache et « des Titien, il en résultera que sa retouche sera un assemblage « monstrueux. » Vous aviez dit un habit d'arlequin, l'idée est la même. Il

faut en effet, pour être restaurateur, qu'un artiste n'ait pas de manière à lui, il faut qu'il puisse s'identifier avec le maître dont il restaure l'œuvre, qu'il fasse une étude particulière de ses moyens d'exécution pour les imiter. Le Primatice et les Carrache, dont parle M. Sebastiani, seraient certainement de très-mauvais restaurateurs.

Si les bons restaurateurs sont rares, les mauvais abondent. On a vu précédemment ce que les commissaires français disaient des restaurateurs italiens. La *Vierge de Foligno* n'est pas le seul tableau qui ait souffert de ces restaurations inintelligentes, il faut y ajouter : la *Descente de croix*, du Baroche, qui provenait de l'église de San Lorenzo, à Pérouse ; le *Repos en Égypte* du Corrége, qui était dans l'église du Saint-Sépulcre, à Parme, et tant d'autres. Il est donc constant que des tableaux du premier ordre ont été restaurés et mal restaurés. M. Sebastiani l'avoue lui-même ; seulement il ajoute que ces restaurations ont été blâmées, stigmatisées. Vous n'avez pas dit autre chose, pourquoi donc réclamer ?

M. Sebastiani dit que les Italiens aiment mieux garder les tableaux sous crasse que de les restaurer, c'est aussi ce que les procès-verbaux ont constaté. « L'administration a fait rentoiler, nettoyer et remettre en état ceux de ces tableaux qui par la fumée, la crasse et les vieilles huiles dont ils étaient recouverts *étaient absolument hors d'état d'être vus.* » Laisser venir un tableau en cet état, c'est de l'immobilité, mais ce n'est point de la conservation. Certainement, ce n'est point sans de bonnes raisons qu'il faut entreprendre la restauration d'un tableau, mais il y a une limite qui ne doit pas être dépassée. Les savants auteurs du rapport ne s'y sont pas trompés. « Malgré des succès réitérés, disent-ils, « l'administration ne permettra l'application de cet art qu'aux objets « tellement dégradés, qu'il y a plus d'avantages à leur faire courir « quelques hasards, inséparables d'opérations délicates et multipliées, « que de les abandonner à la destruction qui les menace. »

Ainsi les tableaux italiens que nous avions acquis n'ont été restaurés par nous que quand il y avait danger de les perdre.

En résumé, M. Sebastiani peut voir que tout ce que vous avez dit s'appuie sur des faits bien avérés. Après cela, libre à lui de dire que nos preuves ne signifient rien ; c'est une argumentation bien commode, mais peu concluante.

Que dire maintenant du mot inqualifiable qui a soulevé ici une réprobation générale ? Il me paraît bien moins étonnant toutefois que la singulière justification que l'on trouve dans la dernière lettre de M. Sebastiani. L'Institut de France fut établi en novembre 1795, sous

le Directoire, c'est-à-dire à une époque où la qualification de sans-culotte était une injure ; à plus forte raison cela était-il vrai en 1802, date du rapport. Jamais un grand corps politique en France n'a pris le nom de sans-culotte, M. Sebastiani ne peut donc pas dire qu'il a employé ce mot comme il dirait aujourd'hui Institut Impérial. Quant à la prétérition dont il fait usage pour refuser le titre d'honnête homme, même à un seul membre de l'Institut, on ne répond point à cela. Au surplus, je ne sais pas pourquoi M. Sebastiani s'en prend à l'Institut, qui n'est point en cause. Qu'il attaque les quatre personnes auteurs et signataires du rapport, je le conçois, ce sont alors des noms propres à discuter ; mais la corporation elle-même, que quelques lignes plus loin et par une contradiction assez étrange M. Sebastiani dit être digne et loyale, elle ne doit point être mêlée à ce débat.

Vous nous promettez l'histoire des tableaux conquis par nos armées victorieuses, et de la spoliation inique qui nous les a ravis en 1815. Ce sera une histoire intéressante pour nous et nouvelle pour beaucoup de personnes qui ne connaissent que vaguement ce qui s'est passé alors. M. Sebastiani, dans sa dernière lettre, dit que pas un des tableaux qui habitèrent momentanément le Louvre n'a été acheté par la France, trop pauvre alors pour donner des souliers à ses défenseurs. Je lui en citerai cependant un bien célèbre, le *Saint Jérôme* du Corrége, qui fut l'objet d'un article séparé dans le traité passé entre le général Bonaparte et le Duc de Parme. Le Duc offrait un million pour garder le tableau, c'est donc un million qu'il a été payé. M. Sebastiani conviendra que pour des gens qui n'avaient pas de souliers, c'était faire preuve de beaucoup de goût et de désintéressement.

Veuillez, M. le Directeur, agréer, etc.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Il y a *desseins* et *desseins* — Distribution des prix à l'Académie des Beaux-Arts.— Tombeau du secrétaire de Marie Stuart, à la Hulpe. — Incendies d'églises. — Œuvre complet de Rembrandt.—Fresques à Saint-Sulpice.— Musée du château Borely. — Casque du pape Jules II. — Nécrologie.

.˙. Hilaire Pader, peintre de Toulouse, sur la vie duquel cette *Revue* a publié la première partie d'une excellente étude par M. le marquis de Chennevières, nous apprend, dans l'*explication des mots* qui précède son poëme de la *Peinture parlante*, pourquoi on écrivait de son temps *dessein* au lieu de *dessin*. Cette note mérite d'être reproduite ou du moins citée dans le *Dictionnaire des origines de la langue française*. Nous croyons devoir la donner ici tout entière.

« Dessein. Le mien en cet endroit est de faire connoistre qu'il y en a de deux façons, dont les premiers sont *universels*, veu que personne n'agit sans dessein, et les seconds sont *particuliers* et appartiennent proprement aux peintres. Le premier est père du second, et peut estre sans luy, où le second ne se peut tirer de puissance en acte que par le moyen du premier. Le fils a pourtant beaucoup de ressemblance du père, comme l'exemple suivant le fera connoistre. J'ay faict dessein de me rendre auprès de Monseigneur le prince de Monaco, pour avoir l'honneur de servir cette Altesse : voyla le dessein ideal en bloc, les parties duquel sont, que je passeray à Arles, à Marseille, de là par une pieuse curiosité à la Saincte-Baume, etc. Neantmoins il se pourra faire que divers accidens m'obligeront de prendre une autre route qui sera plus incommode (ce sont les estropiemens desquels nous parlerons). Si j'arrive à Monaco, le dessein sera achevé, quoyqu'imparfaitement eu esgard à ce que je m'estois proposé. Voyla ce que j'entens pour dessein universel, d'autant que tout le monde en a de ceste nature, quoyque pour des sujets differens. Or le second qui appartient purement aux peintres, ne peut estre exécuté que par ceux qui sçavent portraire. Voicy le rapport que je trouve qu'il a avec le premier. C'est qu'auparavant que le peintre mette la main au crayon, il faut que le premier dessein ait precedé, qui est l'intention de ce qu'il veut representer, et ensuite que le dessein ideal de la mesme histoire qu'il veut faire soit tracé au blanc de son esprit, avant qu'il le

couche sur le papier. Si c'est une *Fuite en Égypte*, et que l'ouvrier ait l'intention de la representer à la descente d'une montaigne, au passage d'une rivière, ou qu'ils se reposent. Chacune de ces intentions fait un dessein en bloc, qu'il faut enfanter par le moyen des parties qui le composent. Si c'est la descente, par la représentation de la Vierge qui porte avec grande precaution le petit Jesus entre ses bras, tandis que saint Joseph conduit la mule et que les Anges leur rendent de bons offices et les escortent en ce voyage. Les beaux-esprits des hommes seulement litterez peuvent mesmes arriver jusques icy touchant les desseins ideals. Mais ce qui suit appartient purement au peintre (quoyqu'il soit sous la mesme cathegorie des idées) et c'est l'arrangement historique des figures qu'on a arresté de representer, c'est-à-dire l'assiette et les gestes qu'on leur veut donner. Après il faut exprimer sur le papier promptement (afin qu'en recherchant les parties, la belle disposition du total n'échappe), ce qui est imaginé. Et ces premiers desseins s'appellent *esquis* ou *broüillards*, après lesquels on fait un autre dessein, qu'on acheve jusqu'à ses moindres parties, et où nous espreuvons la vérité de ce proverbe italien qui dit : *Dal dire al fatto ci'è gran tratto*, veu que le plus souvent il ne nous réussit pas comme nous nous l'etions proposé, ou les estropiemens et autres deffauts sont les fourvoyements et autres mauvais accidens qui arrivent à ceux qui ont entrepris un voyage ou autre affaire, sous la premiere sorte de desseins que j'ay nommés universels, et desquels je n'ay pas entendu parler en mes vers, ains de ceux qui sont faits avec du crayon sur le papier. »

∴ L'Académie des Beaux-Arts a tenu sa séance publique annuelle, le samedi 1er octobre. Dans cette séance, elle a distribué les grands prix de Peinture, de Sculpture, d'Architecture et de Composition musicale. M. F. Halévy, secrétaire perpétuel, a lu une notice sur la vie et les travaux d'Adolphe Adam.

La distribution des prix, à l'Académie des Beaux-Arts, se fait avec une grande solennité, devant une assemblée choisie. Le lauréat de composition musicale fait entendre un morceau de sa composition. Il y a une grande différence entre ce qui se passe aujourd'hui et ce qui se passait il y a quatre-vingts ans. Voici comment un contemporain raconte la distribution des prix de 1779 qui n'eut lieu qu'en 1782.

« Je croyais que ce serait une solennité, quelle fut ma surprise quand « je me trouvai dans une salle mal éclairée où je ne pus distinguer aucun « objet! Point de trompettes, point de fanfares, par conséquent peu de

« monde. J'espérais que quelques académiciens ouvriraient la séance par « des discours sur leur art, comme cela se pratique à toutes les aca« démies possibles, même à celle d'écriture ; je me faisais une fête d'en« tendre parler ces célèbres artistes, MM. Pierre, Vien, Vernet, Cochin « et tant d'autres. Au lieu de cela, on s'est borné à appeler chaque athlète « vainqueur ; la plupart étaient absents ou déjà partis pour Rome. Ceux « qui se sont présentés ont paru dans un négligé qui les honore dans leurs « ateliers, mais qu'aucun d'eux ne voudrait porter les dimanches. Je les « ai vus ne sachant à qui ils devaient faire hommage de leurs respects ou « de leur reconnaissance, gagnant presque à tâtons une place qu'on leur « indiqua, où un monsieur, assis à un bureau, leur remit quelque chose « dans la main ; j'ai su depuis que c'était une médaille. J'avoue que « cette façon de récompenser m'a paru peu propre à encourager les « talents. »

Aujourd'hui il y a plus de luxe, mais je n'oserais affirmer que cela a beaucoup encouragé les talents.

Voici les noms des lauréats. Le sujet du concours de peinture était : *Coriolan se réfugiant chez Tullus, roi des Volsques*. Il y avait dix concurrents. Le premier grand prix a été obtenu par M. Benjamin Ulmann, de Blotzheim (Haut-Rhin), né le 24 mai 1829, élève de MM. Drolling et Picot.

Le second grand prix a été obtenu par M. Jules Lefebvre, né à Tournon (Seine-et-Marne), le 14 mars 1834, élève de M. Cogniet.

Une mention honorable a été accordée à M. Frédéric-Théodore Lix, né à Strasbourg (Bas-Rhin), le 18 décembre 1830, élève de MM. Drolling et Biennourry.

L'exposition publique du concours de peinture a eu lieu les 21, 22 et 23 septembre. Le jugement a été rendu par l'Académie, dans sa séance du 24.

Dans la sculpture, le sujet du concours était tiré de l'Énéide : *Mézence blessé est sauvé par son fils Lausus, qui se jette entre les deux combattants.* Il y avait huit concurrents.

Le premier grand prix a été décerné à M. Jean-Alexandre-Joseph Falquière, de Toulouse (Haute-Garonne), âgé de 28 ans, élève de M. Jouffroy.

Le deuxième premier grand prix, à M. Louis-Léon Cugnot, de Vaugirard (Seine), âgé de 24 ans, élève de MM. Duret et Diébolt.

Le second grand prix, à M. Justin-Chrysostome Samson, de Nemours (Seine-et-Marne), âgé de 27 ans, élève de M. Jouffroy.

Première mention honorable, à M. Charles Gauthier, de Chauvirey-le-Châtel (Haute-Saône), âgé de 28 ans, élève de M. Jouffroy.

Deuxième mention honorable à M. Raymond Barthélemy, de Toulouse (Haute-Garonne), âgé de 26 ans, élève de M. Duret.

L'exposition publique du concours de sculpture a eu lieu les 31 août, 1er et 2 septembre. Le jugement de l'Académie a été prononcé le 3 septembre.

Le concours d'architecture avait pour sujet *un palais pour la cour de cassation*. Il y a eu six concurrents.

Le premier grand prix a été obtenu par M. François-Philibert Boitte, de Paris, âgé de 29 ans, élève de MM. Gilbert, Saint-Père et Trouillet.

Le deuxième premier grand prix, par M. Charles-Alphonse Thierry, de Paris, âgé de 29 ans, élève de M. Lebas.

Le second grand prix, par M. Jean-Louis Pascal, de Paris, âgé de 22 ans, élève de M. Questel.

L'exposition a eu lieu les 14, 15 et 16 septembre, le jugement de l'Académie a été rendu le 17 septembre.

Le sujet du concours en médailles et en pierres fines etait : *Jason enlevant la toison d'or*. Quatre artistes ont pris part au concours. Il n'y a pas eu de distribution de prix, l'Académie ayant annulé le concours, parce que les élèves n'avaient pas suivi les termes du programme.

Du 25 septembre au 2 octobre, on a exposé les envois des élèves de Rome. En voici le programme :

Peinture.

M. Maillet, 4e *année*. Un trait de la vie de saint Remi.

M. Giacomotti, 4e *année*. Évanouissement de sainte Catherine, copie d'après la fresque du Sodoma à Sienne. — Saint Jean-Baptiste.

M. Clément, 2e *année*. La Sieste, figure d'étude. — Le dessin de la Descente de croix de Daniel de Volterre.

M. Delaunay, 2e *année*. La Colombe et la Fourmi. — Mort de la nymphe Hespérie, tirée des Métamorphoses d'Ovide.

M. Sellier, 1re *année*. Un des esclaves de la famille Plautia, condamné à mourir de faim, invoque les dieux. — Deux dessins, l'un d'un des bas-reliefs du Parthénon, l'autre d'après la Théologie du Vatican par Raphaël.

M. Didier, 1re *année*, paysagiste. Deux vues prises dans les environs de Rome. — Enfants jouant avec un lézard.

Dessins.

M. Soumy, 4e *année*. Diverses études d'après nature. — Portrait d'après le Giorgione. — Fragment d'après le Jugement dernier de Michel-Ange.

M. Gaillard, 2e *année*. La Cène de Léonard de Vinci, à Milan. — La Vierge d'après le tableau de Léonard de Vinci, du palais Melzi à Vaprio. — Portrait de Murillo, d'après lui-même. — La Madone, d'après le tableau de Jean Bellin. — Portrait du Pérugin. — Portrait de Marie de Médicis, d'après Van Dyck. — La Madone d'après Raphaël.

Sculpture et pierres gravées.

M. Chapu, 3e *année*. Triptolème, statue en plâtre. — Le retour du soldat de Marathon, bas-relief.

M. Maniglier. 2e *année*. Une copie de la Vénus de Médicis. — Une tête de femme, étude en plâtre.

M. Dubois *Alphée*. Pandore recevant la boîte fatale, étude en cire. — Discobole, d'après l'antique. — Transtévérine, camée.

Architecture.

M. Vaudremer. 4e *année*. Projet pour un musée de province.

M. Bonnet. 4e *année*. Restauration du théâtre de Pompéi.

M. Daumet. 3e *année*. Temple de la Victoire Aptère à Athènes. — Le Parthénon, à Athènes. Théâtre d'Hérode Atticus, à Athènes.

M. Guillaume. 2e *année*. Propylées du portique d'Octavie, à Rome.

∴ On vient de découvrir à Florence un certain nombre de dessins et de manuscrits intéressants de Michel-Ange. Une lettre de Florence dit :

« Le gouvernement a chargé une commission de mettre en ordre tout ce « qui regarde cet homme célèbre. Un des membres de cette commission « assure qu'on a trouvé, dans les archives de la famille, plusieurs dessins « de Michel-Ange jusqu'ici inconnus, et des écrits de la plus haute valeur, « tant en prose qu'en vers, qui émanent de sa plume. Des lettres non-« seulement de sa plume, mais tout à fait inconnues, des hommes les « plus illustres de son temps, adressées à l'artiste et qui tendent à jeter « une nouvelle lumière sur les événements de sa vie. Espérons qu'avec ces « trésors, on écrira une histoire complète de Michel-Ange et de son « temps. »

∴ On voit encore dans le cimetière de la Hulpe, aux environs de Bruxelles, la tombe du fidèle secrétaire de Marie Stuart. Voici son épitaphe, qui a semblé digne d'être recueillie : CY GIST Sr CHAR. BAILLEY, SECRÉTAIRE DE LA ROYNE D'ÉCOSSE, DÉCAPITÉE EN ANGLETERRE POUR LA FOY CATHOLIQ., QUI TRÉPASSA LE 27 Xre 1625, A L'AGE DE 84 ANS. Reste à savoir par quelle suite de circonstances le secrétaire de Marie Stuart est venu mourir aux portes de Bruxelles.

∴ Le 17 septembre, vers une heure, un incendie, qui aurait pu avoir les conséquences les plus désastreuses, a éclaté dans l'église de Saint-Géry, à Valenciennes, à l'issue d'un service funèbre.

« Le maître-autel, érigé sur les dessins de Colliez et dont les sculptures n'étaient pas sans mérite, a été réduit en cendres avec le beau tabernacle provenant de l'abbaye Saint-Jean. Les tableaux du fond, qui ont remplacé nos admirables Rubens, ne sont que légèrement endommagés. La grande croix du milieu qui porte un Christ en bronze, œuvre du Valenciennois Jacques Perdry, n'a été atteinte qu'en partie. Néanmoins, on a cru prudent de descendre le Christ qui ne pèse pas moins de 300 kil.

∴ Un incendie a éclaté dans la cathédrale de Cambrai, le vendredi 13 septembre.

Dès les premiers moments, les vases sacrés, l'image de Notre-Dame-de-Grâce furent mis en lieu de sûreté ; le magnifique Christ dû au pinceau de Geerarts fut décroché avec soin et placé à l'abri de tout danger. A onze heures du soir, la part du feu était faite, et ce n'est pas sans une grande satisfaction que l'on apprenait que les belles grisailles qui décorent la chapelle de la Vierge, ainsi que les monuments de Fénelon et de Belmas, n'avaient pas souffert des atteintes du feu.

∴ La librairie GIDE met en vente la première des trois livraisons dont se composera l'*OEuvre complet de Rembrandt*, par M. Charles BLANC. Ce livre, plein de documents curieux, est le catalogue définitif des eaux-fortes et des peintures de Rembrandt, accompagné de commentaires puisés dans l'histoire, la biographie, l'esthétique et l'art du graveur. Il est orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes, tirées à part, rapportées et collées sur chine dans le texte. Ces eaux-fortes, gravées par M. Flameng, reproduisent avec une fidélité surprenante les pièces les plus rares et les plus belles de l'œuvre. Tel que l'a décrit et commenté

M. Charles BLANC, l'*OEuvre complet de Rembrandt* résume, en les rectifiant, les travaux de Bartsch, de Claussin et de Wilson, sur le grand maître hollandais.

∴ M. Emile Lafon vient de découvrir et de livrer au jugement du public la chapelle de Saint-François-Xavier, qu'il a peinte à fresque dans le bas et à gauche de Saint-Sulpice. Le plafond rond représente l'Apothéose ; le mur de gauche, la Prédication ; le mur de droite, la Mort. Quatre figures allégoriques en grisailles décorent les pendentifs. Les peintures de M. Lafon sont sages et bien groupées. Il n'y a là rien d'excentrique.

∴ L'autorité municipale de Marseille avait décidé de convertir le château Borely en un musée dans lequel seraient reproduits en plâtre les immortels chefs-d'œuvre de Puget. Les promesses faites à la ville par le gouvernement pour l'aider à atteindre ce but viennent de recevoir un commencement d'exécution. M. le ministre d'État a adressé à M. le maire le groupe de Milon de Crotone. Cette belle reproduction de l'illustre sculpteur figurera au premier jour dans une des galeries du château de Borely.

∴ On voit en ce moment, chez un marchand de la rue Saint-Lazare, un casque d'un modèle tout particulier, sur lequel ledit marchand a placé cette inscription qui fait honneur à son érudition : « Tiare de « guerre, en fer repoussé, ayant appartenu au pape Jules II. Elle fut « prise dans une embuscade dressée par Bayard au siége de Mirandole, « en 1511. (Histoire de Louis XII, campagne d'Italie.) »

∴ La manufacture de Sèvres vient de perdre un des hommes qui contribuaient le plus à en maintenir la haute réputation. M. Louis-Pierre Schilt, mort le 13 septembre, à l'âge de soixante-neuf ans, excellait dans l'art de peindre sur porcelaine les fleurs et les oiseaux. Son exécution large et hardie lui avait valu les suffrages des artistes les plus éminents. M. Schilt était chevalier de la Légion d'honneur.

∴ Un artiste qui s'était fait une belle réputation comme lithographe, et dont le nom grandissait déjà comme peintre, M. Félix Dufourmantelle, vient de mourir victime d'un déplorable accident. Causant avec un ami, il a avalé par distraction une boulette de mastic qu'il roulait entre ses doigts. Cette petite boulette est entrée dans les bronches et a occasionné,

par sa présence dans l'appareil respiratoire, un désordre général suivi bientôt d'une rupture de vaisseaux et d'une hémorragie qui a déterminé la mort après trente-six heures d'horribles souffrances. M. Dufourmantelle n'était âgé que de trente-cinq ans; il était né à Amiens.

« Lors de la dernière exposition de peinture, dit le *Mémorial* de cette ville, Félix Dufourmantelle se fit remarquer par M. le comte de Morny, connaisseur et amateur éclairé. M. le comte de Morny venait de commander à Félix Dufourmantelle trois tableaux pour ses galeries, en laissant à l'artiste toute liberté pour le choix des sujets. Notre malheureux compatriote était en train de travailler pour M. le comte de Morny, lorsque la mort est venue briser impitoyablement sa carrière. »

ERRATA.

(Livraison de Septembre 1859.)

Page 478,	lignes 21 et 30,	au lieu de :	*Knam*, lisez : *Knauss*.
» 479,	» 4,	»	*envoyer* leurs tableaux, lisez : *cuire*.
» »	» 8 et 19,	»	*Buton*, lisez : *Breton*.
» »	» 12,	»	*Semer* les contours, lisez : *cerner*.
» »	» 18,	»	*Buois*, lisez : *Brion*.
» »	» 31,	»	le *pasteur* savoyard, lisez : *passeur* savoyard.
» 480,	» 37,	»	*Le Man*, lisez : *Leman*.
» 481,	» 22,	»	il *suit* finement, lisez : il *met* finement.
» 482,	» 37,	»	*M. Allan*, lisez : *Madame Allan*.
» 483,	» 32,	»	*M. Foulmouche*, lisez : *M. Toulmouche*.
» 488,	» 4,	»	*Bescheri*, lisez : *Berchère*.
» 491,	» 21,	»	*Torot*, lisez : *Corot*.
» 494,	» 11,	»	*Lehmann*, lisez : *Leman*.
» »	» 14,	»	*Lemann*, lisez : *Leman*.

ÉTABLISSEMENT

DE

L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

DE BORDEAUX (1).

Nous ne savons pas d'une manière précise combien de fois la nouvelle Académie s'assembla, et si elle le fit régulièrement; mais d'après le peu de documents qui nous sont restés de cette époque, nous serions tenté de croire que l'Académie, une fois installée, se borna principalement au professorat et se rassembla très-rarement pour autre chose.

Cependant, dès le 26 janvier 1692, deux membres nouveaux se présentèrent pour faire partie de l'Académie : c'étaient M. Leblond de Latour, peintre, fils du principal fondateur de l'Académie de Bordeaux (2), et M. Lemoyne, sculpteur. L'Académie les agréa. Elle demanda au peintre, pour morceau de réception, un Christ en croix avec une Madeleine à ses pieds, sur une toile d'un mètre de hauteur, *étant du devoir*, dit le procès-verbal, *que le premier tableau exposé dans l'Académie soit à la gloire du Sauveur*. Cependant, on demanda au sculpteur un portrait du Roi en grand, en bois de noyer, pour mettre au-dessus de la porte de l'Académie.

Les récipiendaires n'étaient sans doute pas riches, et l'Académie modifia, dès la première fois, le montant du cadeau en argent que ses Statuts exigeaient des nouveaux membres. Elle ne leur demanda que 50 liv. à chacun. Cette somme leur parut néanmoins trop forte. Le 4 mars suivant, il y eut une nouvelle réunion de l'Académie, qui abaissa à 30 liv. pour chacun le présent des membres élus, et fixa à six mois le délai pour exécuter leur morceau de réception.

(1) Voir la livraison d'octobre 1859.

(2) Marc-Antoine Leblond de Latour avait été reçu, en survivance de la place de son père, le 30 août 1690. *Preuves*, nº 3.

Les nouveaux élus, présents à la séance, acquiescèrent à la délibération (1). Néanmoins, ils eurent sans doute beaucoup de peine à se procurer cette somme, car sept mois après, le 4 octobre, une nouvelle délibération de l'Académie les admit à prendre séance en payant la moitié de la somme fixée, c'est-à-dire 15 liv., l'autre moitié devant être payée en livrant leur morceau de réception (2).

Quoi qu'il en soit, voici donc l'École académique complétement installée, fonctionnant régulièrement, s'adjoignant de nouveaux membres, et commençant le Recueil de ses registres et des objets d'art qui devaient former avant peu un véritable et précieux Musée. Malheureusement, la gloire des grands règnes a besoin, elle aussi, de s'alimenter par les finances, et aux exigences du fisc vinrent se joindre les convulsions administratives, qui devaient nécessairement amener l'établissement de cette séduisante unité d'action que nous allons voir fonctionner et étouffer l'École académique dont l'existence paraissait si bien assurée.

En effet, la tranquillité dont jouit l'École académique ne fut pas longue. Cette même année, elle commence à être attaquée par les traitants. Le 5 mars 1692, M. d'Estrehan, personnage important, et qui était récemment venu à Bordeaux, écrit à M[gr] l'Archevêque qu'il n'a pas répondu plus tôt à la lettre du 16 février, parce que M. Mignard est malade. Enfin, il l'a vu aujourd'hui même, dit-il, et dans une grande conférence qu'ils ont eue malgré les souffrances de M. Mignard, celui-ci a promis de porter l'affaire à la première réunion de l'assemblée, et de s'employer de tout son crédit auprès de M. de Pontchartrain pour faire conserver ses priviléges à l'Académie de Bordeaux.

Comme M. Mignard est très-vieux et fort souffrant, M. d'Estrehan n'a pas négligé de se présenter chez les principaux directeurs de l'Académie qui pourraient le remplacer. Ils ont promis de faire prendre une délibération favorable à l'intérêt de *leur École académique*, car c'est ainsi, selon eux, que l'Académie de Bordeaux se doit qualifier. Et M. d'Estrehan recommande, comme il en a

(1) *Titres...*, nº 8.

(2) 30 liv. étaient une somme assez importante à cette époque. En 1625, Guillaume Cureau, peintre de l'Hôtel-de-Ville, eut une discussion avec les Jurats dont il avait fait les portraits. Il demandait 60 liv. pour chacun. Les Jurats prétendaient qu'ayant fourni les cadres, ils ne devaient payer que 30 liv.

déjà averti M. Larraidy, que l'Académie n'oublie pas de garder ce degré de subordination envers les anciens barbons de Paris, qui en sont fort jaloux. Pour guérir la délicatesse du cœur de ses gros maîtres, il faut se servir *du terme nominal* d'École académique quand on leur écrit, mais laisser vulgariser le nom d'Académie à Bordeaux et partout ailleurs.

La lettre de M. d'Estrehan contient une particularité curieuse. Il annonce à l'Archevêque que dans une prochaine lettre il lui rendra compte des démarches que fait M. de Pontac contre M. d'Hugla, ce qui cause de nouveaux embarras dans l'affaire de Bonséjour (1).

Le 5 août 1692, M. Larraidy, secrétaire de l'Académie, écrivit à M[gr] le Chancelier pour se plaindre que, contrairement aux priviléges accordés aux Académies par les lettres patentes qui les ont établies, les agents chargés du recouvrement des taxes imposées sur les métiers et arts mécaniques, veulent comprendre les académiciens dans leurs rôles, contrairement à l'intention de Sa Majesté, qui les eût nominativement désignés dans son édit si elle avait voulu les assujettir à la taxe. L'Académie priait, en conséquence, M[gr] le Chancelier de vouloir bien faire comprendre à M. de Bezons (2), intendant de Guyenne, la différence que Sa Majesté faisait entre les corps académiques et les corps de métiers.

M[gr] de Bourlemont, archevêque de Bordeaux, voulut bien ajouter sa recommandation à leur lettre, et écrivit à M[gr] le Chancelier en même temps que l'Académie (3). Pour ne négliger aucune ressource, M. Larraidy, secrétaire de l'Académie, écrivit aussi à M. d'Estrehan pour lui demander son appui et le prier de voir en leur faveur MM. Mignard et Guérin (4).

Ces mesures obtinrent enfin un plein succès. Un arrêt du Conseil (nous ne l'avons pas trouvé) fit rayer les académiciens desdits rôles, et désormais ils purent continuer paisiblement leurs travaux.

L'orage semblait évité; mais à toutes les époques, les agents du fisc se sont montrés fort ingénieux à trouver de nouvelles sources d'impôts.

(1) *Preuves*, n° 11.
(2) *Preuves*, n° 8.
(3) *Preuves*, n° 9.
(4) *Preuves*, n° 10.

Bientôt après, les édits du mois d'août 1701 et de juillet 1702 déclarèrent et confirmèrent l'hérédité des offices de *syndic et d'auditeur des comptes des communautés*. Sur l'avis du sieur de Labourdonnaye, alors intendant de Guyenne, la communauté des peintres, sculpteurs et doreurs de Bordeaux fut taxée à 1,200 liv., et les membres de l'École académique furent sommés par huissier, le 28 juin 1703, en la personne de M. Leclerc aîné, demeurant au coin de la rue Maucoudinat, au nom du sieur Valtrin, de payer la taxe comme les autres.

Les poursuites furent plus vives que la première fois, et les académiciens ne sachant comme s'en garantir, Mgr d'Anglure étant mort, ils dénoncèrent cette nouvelle tracasserie aux maire et jurats, et pour les engager à vouloir bien prendre l'Académie sous leur protection, ils les prièrent d'ores et déjà de désigner l'un d'entre eux pour visiter les travaux de l'École et faire faire à leur salle les réparations nécessaires.

En même temps, M. Larraidy adressa une réclamation à M. de Labourdonnaye, dans laquelle il exposa que les académiciens n'avaient jamais été compris dans les taxes imposées aux corporations, et le pria de défendre au sieur Valtrin de les poursuivre. Le 15 avril 1704, M. de Labourdonnaye ordonna au sieur Valtrin de lui expliquer, dans trois jours, les motifs qui lui faisaient poursuivre injustement les membres de l'Académie (1).

Le 20 avril 1704, le sieur Valtrin répondit, avec cette aisance et cette fatuité qui caractérisaient, alors comme aujourd'hui, les hommes qui ne reconnaissent rien de supérieur à l'administration à laquelle ils ont l'honneur d'appartenir :

1° Que les lettres patentes de l'Académie ne contiennent aucune exemption des charges particulières des villes;

2° Que la taxe demandée est pour la confirmation de l'hérédité des offices de la communauté *dans laquelle les suppliants sont compris,* et qui a déjà payé 500 liv. pour cet objet;

3° Que les suppliants ne rapportent aucun titre justificatif de l'établissement de l'Académie de Bordeaux, ni une liste de ceux qui en font partie.

En conséquence, le 25 avril, M. de Labourdonnaye ordonna qu'avant de faire droit les académiciens seraient tenus de produire,

(1) *Titres... de l'École acad.*, n° 16.

dans le délai de huitaine, les titres qui leur étaient demandés et l'extrait du rôle contenant les taxes qu'ils avaient payées.

Les pièces que nous venons d'analyser prouvent qu'il ne fut pas difficile au sieur Leclerc aîné, en l'absence du secrétaire, de produire les pièces demandées. Il les remit le 7 mai 1704; quant à l'extrait du rôle, il répondit avec raison que, n'ayant jamais payé aucune taxe, il lui serait difficile d'en rapporter le rôle.

Néanmoins, l'affaire fut loin d'être terminée, et les académiciens eurent encore à lutter contre les mesquines tracasseries des agents du fisc.

Dans sa détresse, l'École académique de Bordeaux s'adressa à sa mère, l'Académie royale de Paris, et M. Guérin, son secrétaire, toujours zélé pour ses collègues bordelais, écrivit, le 29 septembre 1704 (1), à M. de Labourdonnaye, pour le prier, puisqu'il ne trouve pas assez authentique le certificat que l'Académie de Paris a déjà envoyé, de suspendre sa décision jusqu'au retour du Roi de Fontainebleau, car Sa Majesté n'a point changé de sentiment à l'égard de l'Académie : elle continue toujours à l'honorer de ses faveurs, et l'intention formelle du Roi est d'*élever en France les arts de peinture et de sculpture à la plus haute perfection qu'il est possible*.

On est heureux de trouver de loin en loin de ces nobles et belles paroles pour relever l'âme attristée du spectacle pénible de ces ignobles luttes que l'insatiable avidité du fisc livrait aux malheureux artistes. Pour donner plus de poids à sa déclaration, M. Guérin fit signer sa lettre des principaux officiers de l'Académie, MM. Coysevox, Girardon et Coypel.

Le 30 mars 1705, M. Guérin écrivit à M. Larraidy (2), qu'il qualifie de peintre ordinaire du Roi en son Académie de Bordeaux, que l'Académie de Paris est aussi impatiente que celle de Bordeaux de voir que ses sollicitations auprès de M. Mansard (3) ne produisent aucun résultat, malgré les instances de M. Coysevox, nouveau directeur de l'Académie.

Deux choses méritent d'être remarquées dans cette lettre.

(1) *Preuves*, n° 11.

(2) *Preuves*, n° 12.

(3) Jules Ardouin Mansard, neveu du célèbre architecte français Mansard, nommé surintendant des bâtiments et des manufactures royales en 1699, mort le 11 mai 1718.

M. Guérin la termine en assurant M. Larraidy de son dévouement *à son illustre Compagnie*. Cette épître est scellée de deux cachets : l'un porte des initiales croisées, comme c'était alors l'usage ; l'autre, un écu coupé : au premier, de sable au soleil d'or ; au deuxième, d'azur à la fleur de lis d'argent.

Ces armoiries sont timbrées d'un casque de chevalier, et sont exactement celles du célèbre M. Lebrun, promoteur et premier directeur de l'Académie de peinture. M. Lebrun avait-il adopté les armes données à l'Académie, ou l'Académie, par reconnaissance, se servait-elle toujours du cachet de son ancien directeur? Quoi qu'il en soit, c'est une circonstance qui nous a paru curieuse à noter.

L'École académique de Bordeaux est donc obligée de faire de nouvelles démarches. Le 21 avril 1705 (1), son secrétaire écrit, au nom de l'Académie, à M. Mansard, lui rappelle les faits, et fait valoir les services déjà rendus par l'École bordelaise, dont il est sorti trois ingénieurs alors au service. Pour intéresser plus particulièrement M. Mansard à cette affaire, il ajoute adroitement que l'Académie de Bordeaux compte sur la protection de celui qui a été choisi par Louis le Grand, parmi tant de beaux génies, pour diriger les beaux-arts, pour obtenir de Sa Majesté l'exemption qui seule peut empêcher la destruction de tous les fruits obtenus par tant d'années d'efforts.

M. Larraidy écrivit en même temps à l'Académie de Paris, et à M. Guérin en particulier (2). Néanmoins, ce ne fut que le 24 septembre 1705 que M. Guérin annonça aux académiciens de Bordeaux que leur demande avait été enfin mise sous les yeux de M. d'Armenonville, directeur des finances, et qu'on en espérait une heureuse issue (3).

Il était temps, car M. Larraidy avait écrit, le 21 novembre 1705, à M. Guérin (4), que les poursuites du traitant étaient devenues si fatigantes, que les académiciens bordelais s'étaient résignés à payer provisoirement, jusqu'à ce que M. d'Armenonville leur eût enfin rendu justice. On sent que l'Académie était lasse, et que sa fin approchait.

(1) *Preuves*, n° 13.
(2) *Preuves*, n° 14.
(3) *Preuves*, n° 15.
(4) *Preuves*, n° 16.

Cependant, le 12 janvier 1706, un arrêt du Conseil d'État (1), rendu sur la requête de l'Académie de Paris, au rapport du sieur Fleuriau d'Armenonville, et dont l'expédition est contre-signée Leseurre, déchargea les membres de l'École académique de Bordeaux, et tous ceux des Écoles que l'Académie avait établies dans d'autres villes (nous n'en connaissons aucune, comme nous l'avons déjà dit), de leur contribution à la taxe spéciale, dont ils demandaient à être exempts.

La tranquillité que cet éclatant succès procura aux membres de l'École académique ne fut pas de longue durée. Pour faire de grandes choses, il faut de grandes sommes, et pour se procurer ces grandes sommes, les grands rois eux-mêmes sont obligés d'employer de petits moyens.

Vers 1709, les académiciens récemment exemptés des taxes ordinaires des corporations, furent sommés, par le même M. Valtrin, directeur de la recette générale des finances de Guyenne, demeurant rue du Chapeau-Rouge, à Bordeaux, de payer leur quote-part de la somme de 25 liv. pour le *dixième des revenus du commerce et industrie des marchands, négociants et artisans d'icelle*. On voit par là que les idées qui paraissent jeunes et belles à quelques adorateurs du budget, sont renouvelées des vues démocratiques d'un grand socialiste, Louis XIV, qui voulait, lui aussi, que tout appartînt à l'État.

M. Larraidy, secrétaire de l'Académie, mit donc encore la main à la plume, et, s'adressant au nouvel intendant de Guyenne, Mgr de Lamoignon, comte de Launay-Courson, etc., lui cita l'arrêt tout récent que l'Académie avait obtenu du Conseil d'État, et lui démontra, avec une certaine fierté, que les académiciens ne pouvaient être confondus avec les autres peintres, sculpteurs et doreurs qui ne sont pas du corps académique, et n'ont pas la jouissance *des priviléges accordés, à juste titre, à un art que les plus grands hommes des siècles passés ont tenu à honneur d'exercer, et pour lequel les plus grands conquérants ont eu de la vénération*.

Une note marginale de la main même de Mgr de Lamoignon témoigne que l'intendant approuva la réclamation de l'Académie (2).

Cette requête de 1709 est le dernier vestige, j'allais presque

(1) *Titres...*, n° 22.
(2) *Titres...*, n° 13.

dire le dernier soupir de l'existence de l'École académique de Bordeaux. Elle s'éteignit bientôt après, sans doute, sans quoi nous eussions trouvé des traces de nouvelles exigences du fisc. Il suffit, pour anéantir notre Académie, d'un simple accident, peut-être de la mort de M. Larraidy. Ne nous en étonnons pas. Si les arts ont quelquefois fleuri au milieu des guerres civiles et dans l'effervescence des partis politiques, il n'existe pas un seul exemple qui nous les montre en progrès à une époque de décrépitude et d'abaissement. Or, ce règne si glorieux de Louis le Grand portait enfin ses fruits si connus, mais trop souvent oubliés. Tout décroissait, excepté la misère et la corruption. L'Académie de Paris se soutenait à peine, celle de Bordeaux disparut.

Il y avait à peine vingt ans que la pensée mère de Colbert, l'organisation et l'affiliation des Académies provinciales à celle de Paris, avait été formulée, et déjà elle était complétement oubliée (1); le goût des arts s'était perdu, parce qu'il n'y avait plus eu ni discipline ni règle. Contrairement à une assertion trop souvent répétée, cette notice nous fait voir, que lorsque Louis XIV protége les arts et institue des Académies et des Écoles, les arts fleurissent; lorsqu'il les néglige, les académies s'éteignent et les arts tombent. Louis XV réorganise les Académies, et les arts renaissent. Je n'ai pas besoin de citer ce qui s'est passé de nos jours, en 1793, et à l'organisation de l'Institut.

J. Delpit.

(1) L'École ou l'atelier de peinture fondé à Toulouse par M. Dupuy-Dugrez n'avait rien de commun avec les Écoles académiques fondées par M. Colbert, puisque les médailles qu'on y distribuait portent cette inscription : *Tolosæ Pallad. præmium graphices privato sump. datum.* Et, chose singulière et qui montre combien les documents que nous venons de publier sont précieux et contredisent l'opinion jusqu'ici la plus répandue sur ce sujet, c'est que le savant auteur de l'*Histoire des Institutions de Toulouse*, M. Dumège, auquel nous empruntons cette note, en prend l'occasion de faire les réflexions suivantes : « Les magistrats « municipaux ne pouvaient s'habituer à la pensée qu'il y aurait dans cette École des « modèles vivants des deux sexes.... ; il ne put vaincre à cet égard l'opposition « systématique des magistrats. Il crut alors devoir s'adresser au Roi; mais on ne « croyait pas qu'il dût y avoir des artistes en province, et Louis XIV rejeta le « projet de Michel. » *Hist. des Inst. de Toulouse*, t. IV, pag. 361 et 362. Et voilà comment s'écrit l'histoire!

PIÈCES JUSTIFICATIVES ET PREUVES.

N° 1.

Lettre de M. Guérin, *secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris, à* M. Leblond de Latour, *à Bordeaux.*

Monsieur,

Ne vous impatientes pas, s'il vous plaist, si jusqu'à présent vous n'avez point eu de nouvelle sur vostre affaire; les indispositions de Monseigneur de Louvois en ont esté cause, et le voyage qu'il faict à Forget pour prendre des eaux. J'ay bien de la joye que vous ayes découvert celuy qui a escript la lettre malicieuse que je vous ay envoyée. Il mérite assurément d'en estre puni. J'en parleray samedy prochain à l'Académie. Soyes, s'il vous plaist, persuadé que je n'ay point oublié ce que vous désirez de moy, et que je ne laisseray pas eschapper les moments où je vous pourray rendre service, que je m'y employe tout entier, car je suis assurément à M. Larraidy et à vous, Monsieur,

Vostre très-humble et très-obéissant serviteur,

GUÉRIN.

Ce 28 juillet 1688.

Au dos : A Monsieur

Monsieur Leblond de Latour, peintre ordinaire du Roy, en son Académie Royalle de Peinture et Sculpture,

A Bourdeaux.

N° 2.

Lettre de M. Guérin, *secrétaire de l'Académie Royale, à MM. les membres de l'École académique de Bordeaux.*

Messieurs,

Je vous avoue que c'est avec chagrin que j'ay esté si longtemps sans avoir l'honneur de vous escrire; mais j'espérois toujours que vostre affaire finiroit et que je pourrois vous mander quelque chose de plus positif, car toute l'Académie va rendre au commencement de l'année ses devoirs à Monseigneur de Louvois, son protecteur. Je croyois que l'on

trouveroit l'occasion de luy faire signer les articles qui ont esté dressés pour vostre Establissement, car il ne reste que cela à faire : je les avois portez pour ce sujet; mais on le trouva si occupé par les grandes affaires qu'il a, que l'on ne trouva pas à propos de l'en importuner. Je suis bien aise que vous ayez escrit à l'Académie, cela me donnera occasion de presser. Pour moy, je n'ay rien à me reprocher, et feray toujours tout ce qui sera possible pour vous rendre service. Je vous manderay ce que l'Académie aura ordonné sur vostre lettre, que je luy présenteray le dernier samedy de ce mois, qui est la première assemblée.

Je viens de faire voir à M. Lebrun la lettre que vous me faites l'honneur de m'escrire, et celle pour l'Académie. Il est toujours dans la même disposition de vous rendre service et de seconder vostre zèle autant qu'il pourra. Je le voy dans la pensée de finir vostre affaire au plus tost.

Je suis toujours, avec beaucoup d'estime pour vostre mérite et bien du respect, Messieurs,

Vostre très-humble et très-obéissant serviteur,

GUÉRIN.

Ce 21 janvier 1689.

N° 3.

Extrait des Registres de la Jurade, du mercredi 30 août 1690.

S'est présenté Antoine Leblond de La Tour, peintre ordinaire de la ville, qui a prié MM. les Maire et Jurats vouloir recevoir à sa place en survivance, Marc-Antoine Leblond de Latour, son fils, en qualité de peintre ordinaire de la ville, pour jouir, après le décès dudit Antoine Leblond de Latour, son père, des mesmes gages, émoluments, honneurs et prérogatives. A esté délibéré qu'acte est octroyé audit Latour, et qu'à sa place est reçu en survivance Marc-Antoine Leblond de Latour, son fils, pour jouir par ledit Marc-Antoine des mesmes gages, émoluments, honneurs et prérogatives après le décès dudit Antoine, son père, et à l'instant ledit Marc-Antoine Latour a presté le serment au cas requis.

D'ESTRADES, *maire;* D'ESTIGNOLS DE LANCRE, GRÉGOIRE, BARREYRE, BORIE, J. CARPENTEY, *jurats* (1); DUBOSCQ, *clerc de ville.*

(1) Le sixième jurat était M. Secondat de Montesquieu, absent.

N° 4.

Extrait des Registres de la Jurade, du 13 août 1691.

Les maire, jurats, gouverneur de Bordeaux, juges criminels et de police, ayant esgard à la requeste des sieurs Leblond de Latour, Fournier, Larraidy, Dubois et Berquin, et autres peintres et sculpteurs, leur permettent, conformément aux patentes de Sa Majesté du mois de novembre 1676, et règlement fait en conséquence, et l'approbation de l'Académie Royalle de Peinture et Sculpture du 3 novembre 1690, d'establir en la présente ville une Escole académique de peinture et sculpture ; à ces fins, leur ont concédé une salle dans le Collége de Guyenne pour faire leurs exercices, à la charge de faire toutes les fermetures nécessaires pour empescher l'interruption qui pourroit survenir, tant par les escoliers que principal et régent, et qu'ils feront une ouverture à la grande rue, de sept pieds de hauteur et quatre de largeur, et que les degrés qu'il y faudra faire seront en tout enfoncés dans la muraille que faire ce pourra ; en oultre, les fenestres du costé du parterre seront fermées jusques au second grilhat, et que lesdits peintres et sculpteurs pourront faire ouvrir, si bon leur semble, les deux fenestres qui sont sur la rue, comme aussy de mestre une inscription sur la porte, en ces termes : *Académie de Peinture et Sculpture*. Et pareillement que, au cas que lesdits sieurs maire et jurats eussent besoing de ladite salle, lesdits peintres et sculpteurs seront obligés de la quitter, et pourront emporter toutes les peintures, sculptures et autres effets, pourvu qu'elles ne soient attachées à la muraille, et à la charge aussy de remettre les choses en premier estat.

Borie, Carpentey, Daste, Eyraud, Lavaud, *jurats.*

(La délibération fut, par mégarde, copiée deux fois sur le registre, au f° 113 et au f° 115.)

N° 5.

Extrait des Registres de la Jurade de Bordeaux, du 12 décembre 1691.

Se sont présentés en Jurade les peintres et sculpteurs de la présente ville, qui ont prié MM. les maire et jurats de vouloir, dimanche 16 du courant, leur faire l'honneur d'assister à une messe et au panégyrique du Roy, qu'ils veulent faire faire dans le Collége de Guyenne, à l'honneur d'une nouvelle Académie de peinture et de sculpture qu'ils ont estably

dans la présente ville, dans ledit Collége, dont MM. les maire et jurats sont patrons, sur quoy eu délibération.

Les maire et jurats gouverneurs de Bordeaux, juges criminels et de police, ont délibéré de se donner (*sic*) à ladite cérémonie revestus de leurs robes rouges, pour la rendre plus célèbre et sans tirer à conséquence.

EYRAUD, LEYDET, POUMAREDE, JENTILLE DE MORAS, *jurats.*

N° 6.

Extrait du Registre de la Jurade de Bordeaux, *du dimanche* 16 *décembre* 1691.

MM. les jurats estant assemblés dans l'Hostel-de-Ville, en exécution de la délibération du 12 du courant, sont partis dudit Hostel revestus de leurs robes rouges, précédés du chevalier du guet et de ses archers, du héraut massié, trompettes et huissiers, et autres officiers accoutumés, pour se rendre dans la chapelle du Collége de Guyenne, et assister à l'ouverture de l'Académie de peinture et sculpture, comme estant patrons dudit Collége et ayant donné la permission; là où estant arrivés, ils auroient esté placés au haut du balustre, du costé de l'Évangile, et Monseigneur le marquis de Sourdis, commandeur dans la province, s'y estant rendu, a esté placé au milieu du parterre; et Monsieur l'Archevesque ayant esté prié d'y assister par ceux de ladite Académie, auroit esté placé sur le marchepied de l'autel, du costé de l'Épistre, en camail et rochet, où il se fit un discours contenant le panégyrique du Roy, prononcé par l'abbé Barré ; et du costé des fenestres, il y avait le portrait du Roy sous un dais eslevé sur un trosne et vis-à-vis de la chaire où l'on a accoutumé de prescher; et la cérémonie finie, lesdits seigneurs, jurats, procureur, scindiq et clerc de ville se retirèrent audit Hostel, au mesme rang et ordre que dessus, pour y quitter leurs robes.

La Jurade était alors composée de :

MM. D'ESTRADES, *maire*, absent; D'ASTE, EYRAUD, LAVAUD, BORIE DE POUMARÈDE, LEYDET, JENTILLE DE MORAS, *jurats;* DE JEAN, *procureur-syndic;* DU BOSC, *clerc de ville.*

N° 7.

Lettre de M. D'ESTREHAN, *à Monseigneur l'Archevèque de Bordeaux.*

Paris, le 5e mars 1692.

J'ay différé, Monseigneur, à répondre à la lettre que V. G. m'a fait

l'honneur de m'escrire le 16 du passé, au sujet de la taxe de MM. les peintres et sculpteurs de l'Académie de Bourdeaux, parce que M. Mignard, chef de l'Académie Royalle, était indispozé, et que c'étoit à luy qu'il falloit insinuer les justes remontrances pour soutenir l'exemption portée par les lettres patentes.

Enfin, Monseigneur, j'ay eu ce matin une longue conférence avec M. Mignard, que j'ay trouvé fort incommodé d'un rhumatisme; et l'ayant prié, de vostre part, d'avoir la bonté de protéger l'Académie de Bourdeaux dans cette occasion, il m'a dit qu'il n'avait encore eu aucune connoissance de cette affaire; mais que dans la première assemblée qui se tiendra, il ne manquera pas d'en parler, et qu'il employera volontiers tout son crédit et tous ses amys auprez de M. de Pontchartrain, pour faire conserver l'Académie de Bourdeaux dans les mêmes priviléges et prérogatives que celle de Paris, étant juste qu'elle jouisse des mesmes advantages, puisqu'elle travaille pour le bien public et pour la gloire du Roy. Il m'a ajouté qu'à votre considération, Monseigneur, il redoublera ses empressements en faveur de ces Messieurs, et qu'il prendra plaisir à donner en cette rencontre des marques de son devoir et de son respect.

Comme M. Mignard est valétudinaire et fort âgé, et que peut-estre sa santé ne luy permettra pas d'aller à l'assemblée, j'ay fait le même compliment aux principaux directeurs qui sont en tour d'y assister, et qui m'ont promis de faire prendre une délibération pour appuyer et favorizer cet intérêt de leur *école académique*, car c'est ainsy qu'ils prétendent que l'Académie de Bourdeaux se doit qualifier envers celle de Paris. J'en ay adverti autrefois M. Larraidy. C'est un degré de subordination dont ceux-cy paraissent fort jaloux, surtout les anciens Barbons, qui veulent faire valoir le droit de supériorité sur les filiations subalternes des provinces. Pour guérir cette délicatesse qui touche le cœur des gros maîtres, il faudrait se servir du *terme nominal* d'école académique quand on leur écrit, et laisser vulgariser le nom d'Académie à Bourdeaux et partout ailleurs, comme je l'ay conseillé sur les lieux.

Je vous rendray conte, Monseigneur, par le prochain ordinaire, des mouvements que se donne icy M. de Pontac contre M. d'Hugla, ce qui cause de nouveaux embarras dans l'affaire de Bonséjour.

Je vous suis toujours, Monseigneur, et vous seray à jamais entièrement dévoué.

D'ESTREHAN.

N° 8.

Requête de l'École académique de Bordeaux, envoyée à Paris à Monseigneur le Chancelier, le 5 août 1692. (Copie.)

Monseigneur le Chancelier,

Les peintres et sculpteurs qui composent l'Académie de la ville de Bourdeaux, remontrent très-humblement à vostre Grandeur, qu'ayant plu au Roy d'accorder des lettres patentes pour l'establissement des Académies de peinture et sculpture dans les principales villes du royaume où elles seront jugées nécessaires, on a estably une académie des mesmes arts à Bourdeaux, par des lettres patentes qui ont esté envoyées par l'Académie Royalle de Paris à quelques peintres et sculpteurs de la mesme ville, qui ont observé toutes les formalitez requises, ayant pris Monseigneur leur Achevesque pour leur vice-protecteur, conformément aux intentions de Sa Majesté, qui veut qu'on choisisse pour vice-protecteur une personne esminente en dignité, dans les mesmes provinces où les Académies seront establies. Lesdits académistes ayant joui assez paisiblement jusqu'à présent de leurs estudes depuis leur establissement, qui n'est que du mois de décembre 1691, se voyent aujourd'huy troublés à leur avènement par les autres peintres et sculpteurs de la mesme ville, qui, d'intelligence avec ceux qui sont chargés du recouvrement des taxes imposées sur les métiers et arts mécaniques, les veulent comprendre dans leur corps pour les y rendre sujets, sans avoir égard aux patentes et aux priviléges accordés par Sa Majesté auxdits peintres et sculpteurs qui entretiennent l'Académie à leurs dépens, au profit de la jeunesse et à l'ornement de la ville. Que si cela avoit lieu, Sadite Majesté auroit compris dans son esdit les Académies des Arts et des Sciences ; mais n'en faisant aucune mention, vous estes très-humblement supplié, Monseigneur, de vouloir faire connaître à M. de Bezons, intendant de cette province, la distinction que Sa Majesté fait des Académies d'avec les corps de métiers, afin qu'on laisse jouir les suppliants, qui sont au nombre de quatorze, du fruit de leurs estudes, et qu'ils ne soient pas inquiétés pour raison desdites taxes par les autres peintres et sculpteurs de la ville, qui sont beaucoup plus en nombre qu'eux, et ils continueront leurs vœux et leurs prières pour la santé et prospérité de vostre Grandeur.

N° 9.

Lettre de Monseigneur l'Archevêque de Bordeaux, à Monseigneur le Chancelier, le 5 août 1692. (Copie.)

MONSEIGNEUR,

Je dois vous dire que dans l'Académie des peintres et sculpteurs qu'il a plu au Roy faire establir icy, il s'y trouve des sujets qui s'appliquent avec diligence, et font espérer de bien réussir. Ils ont l'honneur, Monseigneur, de vous présenter une requeste pour estre conservés dans les priviléges que le Roy leur accorde ; cette grâce leur donnera du cœur pour travailler avec plus de soin. Je joins mes supplications aux leurs, et suis avec tous respects, Monseigneur,

LOUIS,
Archevesque de Bourdeaux.

N° 10.

Lettre de M. LARRAIDY, *secrétaire de l'Académie de Bordeaux*, *à* M. D'ESTREHAN, *à Paris, envoyée le 5 août* 1692. (Copie.)

MONSIEUR,

Comme on nous veut inquiéter au sujet des taxes imposées sur tous les corps de métiers, nous sommes après à défendre nos droits avec toute la vigueur possible, estant animés par Sa Grandeur, qui prend nostre cause fort à cœur, ayant bien voulu se donner la peine d'escrire à Monseigneur le Chancelier, en lui envoyant une requeste de nostre part, suivant l'avis que j'en ay reçu de M. Mignard, qui m'a fait l'honneur de m'escrire qu'il n'y auroit aucune difficulté pour obtenir ce que nous souhaitons, si Monseigneur se donnoit cette peine ; mais comme on a besoin de sollicitations dans les meilleures causes, j'ose vous prier, par ces lignes, de continuer vos bontez pour l'exercice de la vertu, en sollicitant incessamment une réponse de Monseigneur le Chancelier à Monseigneur l'Archevesque. Si vous jugez à propos et que vous ayez la commodité de voir M. Mignard et M. Guérin, qui sont fort dans vos intérests, nous laissons le tout à vostre volonté. Comme je suis persuadé que vous ne vous lassez jamais de faire du bien, j'attends cette grâce de vous pour joindre à toutes les autres, qui m'engagent à me dire éternellement, Monsieur,

Votre très-humble et obéissant serviteur.

LARRAIDY.

N° 12.

Lettre de M. Guérin, *secrétaire de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris, à Monseigneur de* Labourdonnaye, *conseiller du Roi en ses conseils, maitre des requêtes ordinaires de son hôtel, intendant de la généralité de Bordeaux, écrite de Paris le* 29 *septembre* 1704. (Copie.)

Monseigneur,

L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture a cru que vous écouteriez favorablement la très-humble prière qu'elle se trouve obligée de vous faire en faveur de l'École académique établie à Bordeaux, en conséquence des lettres patentes du Roy, et elle espère que vous lui ferez la justice de la protéger contre les traitans, qui prétendent la comprendre dans l'imposition qui est faitte sur les corps de métiers. Ceux qui composent cette École ont écrit à la Compagnie que vous aviez différé à prononcer sur leurs contestations, jusqu'à ce que vous eussiez esté mieux informé que l'Académie n'est point comprise dans cette taxe. Elle a déjà envoyé un certificat pour justifier de ce fait, qui est connu de tout le monde, et ce qu'elle prend à présent la liberté de vous demander, Monseigneur, est que comme ce certificat n'a pas paru assez autentique, d'avoir la bonté de faire différer les poursuites jusqu'après le retour du Roy de Fontainebleau, pour avoir le tems de prendre des mesures pour les faire cesser, Sa Majesté n'ayant point changé de sentiment à l'égard de l'Académie, qu'elle honore toujours de ses grâces, de pensions et d'un appartement dans le Louvre. La Compagnie est persuadée que vous lui accorderez ce qu'elle attend de vostre bonté, avec d'autant plus de confiance, que vous savez que l'intention du Roy est d'élever en France les arts de peinture et de sculpture à la plus haute perfection qu'il est possible, et que Sa Majesté n'a point trouvé de meilleur moyen pour y réussir que l'establissement de l'Académie. Elle a fait signer ce placet par ses principaux officiers, qui ont autant de respect que d'estime pour vostre personne.

Coysevaux, Girardon, Coypel.

Par l'Académie,

GUÉRIN.

N° 12.

Lettre de M. Guérin, *secrétaire de l'Académie Royale de Paris, à* M. Larraidy, *secrétaire de l'École académique de Bordeaux.*

Monsieur,

Je ne doute point que vous ne soyez dans une grande inquiétude de ne point recevoir de nouvelles de vostre affaire, estant dans une situation aussi fâcheuse que celle que vous me faittes l'honneur de me marquer. L'Académie est aussi dans l'impatience de voir que ses sollicitations auprès de M. Mansard ne produisent point l'effect qu'il faict toujours espérer à la Compagnie, mais dont elle ne voit pas la fin. Aussitost que j'ay eu receu vos deux dernières lettres, l'Académie m'ordonna d'en escrire à M. Mansard, et de luy renouveler les instances en vostre faveur. Je luy ay mesme envoyé vos deux dernières lettres, afin qu'il fût convaincu de l'estat où vous vous trouvez; mais quoiqu'il ayt receu ces deux lettres, et que dans l'entretemps de l'une à l'autre il ayt encore promis à M. Coysevox, nostre directeur, qui eut occasion de luy parler, qu'il songeoit à vostre affaire et qu'il donneroit à l'Académie la satisfaction qu'elle attend de lui, jusqu'à aujourd'hui je n'ay receu aucune nouvelle. Comme je vous fais un récit fidèle de ce qui s'est passé, vous jugerez de l'embarras de la Compagnie et des mesures que vous croirez le plus à propos de prendre dans de pareilles circonstances. Si j'aprens quelque chose de plus favorable, je vous le feray savoir aussitost. Ce que je vous puis assurer, est que je n'ay manqué à rien de ce que je pouvois faire de ma part, estant très-parfaittement à vostre illustre Compagnie et à vous en particulier, Monsieur,

Votre très-humble et obéissant serviteur,

GUÉRIN.

Ce 30 mars 1705.

Au dos : A Monsieur

Monsieur Larraidy, peintre ordinaire du Roy, en son Académie de Bourdeaux,

A Bourdeaux.

N° 13.

Lettre de M. LARRAIDY, *secrétaire de l'École académique de Bordeaux, à* MM. de l'Académie Royale, *envoyée le* 21 *avril* 1705. (Copie.)

MESSIEURS,

Comme nous sommes informés des bontés que vous avez toujours pour nostre Compagnie, nous ne cessons de vous en marquer nos très-humbles reconnoissances, en vous priant de nous continuer l'honneur de vostre protection, de laquelle nous avons toujours plus de besoin dans les poursuittes continuelles du traittant. Nous aimons mieux souffrir les contraintes, que de consentir à la destruction de nostre Académie. Nostre espérance ne nous paroît point mal fondée, tant que vous daignerez vous employer à l'affermissement de vostre ouvrage; et comme nous croyons bien que M. Mansard effectuera ce qu'il vous a promis en nostre faveur, nous l'attendons toujours avec soumission.

Nous nous donnons, Messieurs, l'honneur de lui écrire à ce qu'il lui plaise nous obtenir ce que vous avez la bonté de lui demander pour nous; mais comme nostre Compagnie ne fera jamais rien sans vostre participation, nous vous envoyons la lettre, affin d'en disposer selon vostre prudence ordinaire, persuadés que vous ne ferez rien qu'à nostre avantage; aussi serons-nous toujours avec respect, Messieurs,

Vos très-humbles et très-obéissans serviteurs.

LES ACADÉMICIENS DE BORDEAUX.

Par l'École académique :
LARRAIDY.

N° 14.

Lettre de l'Académie de Bordeaux, *à* M. GUÉRIN, *secrétaire de l'Académie Royalle de Paris, envoyée le* 21 *avril* 1705. (Copie.)

MONSIEUR,

Nostre Compagnie est si sensible aux continuations de vos bontez, qu'elle espère une heureuse issue de nostre affaire tant que vous daignerez continuer vos sollicitations. Nous suporterons toujours les contraintes autant que nous pourons, fondez sur cette espérance. Comme nous aprenons, par vostre dernière, que M. Mansard est toujours dans la volonté de donner à l'Académie Royalle la satisfaction qu'elle attend,

nous nous donnons l'honneur de lui écrire et nous envoyons la lettre à vostre illustre Compagnie, qui en disposera à sa volonté. Ayez, s'il vous plait, la bonté de nous faire savoir le succès d'icelle, et soyez persuadé que nous sommes avec toutte la reconnoissance et le zèle possible, Monsieur,

Vos très-humbles et très-obéissans serviteurs.

LES ACADÉMICIENS DE BORDEAUX.

Par l'École académique :
LARRAIDY.

N° 15.

Lettre de M. GUÉRIN, *secrétaire de l'Académie Royale, à* M. LARRAIDY, *secrétaire de l'École académique de Bordeaux.*

MONSIEUR,

Je viens d'aprendre tout présentement que l'on a mis les Mémoires que j'ay faicts sur vostre affaire entre les mains de M. d'Hermenonville, directeur général des finances, et qu'il a promis d'y mettre ordre incessamment. Comme je cherche à vous faire tout le plaisir qu'il m'est possible, j'ay voulu vous en donner avis au plus tost, sans même attendre le temps de l'Assemblée, qui se fera samedy prochain. Lorsque je sçaurai quelque chose de plus, je vous le feray sçavoir.

Je suis très-parfaitement à vous et à vostre Compagnie, Monsieur,

Vostre très-humble et très-obéissant serviteur.

GUÉRIN.

Ce 24 septembre 1705.

Au dos : A Monsieur
Monsieur LARRAIDY, peintre ordinaire du Roy, en son Académie de Peinture et de Sculpture,
A Bourdeaux.

N° 16.

Lettre de M. LARRAIDY, *secrétaire de l'École académique de Bordeaux, à* M. GUÉRIN, *secrétaire de l'Académie Royalle de Paris, envoyée le* 21 *novembre* 1705. (Copie.)

MONSIEUR,

Nostre Compagnie, toutte persuadée de vos bontez et de la continua-

tion de vos soins pour elle, m'a chargé de vous remercier, de sa part, de la dernière dont vous m'avez honoré, qui nous a servi jusqu'à présent de rempart contre les poursuittes du traittant; mais enfin, ennuyé de tant de remises, dont, dit-il, on nous repaist à Paris, il continue à nous chagriner fortement, de manière que nous payons actuellement les contraintes qui nous viennent de sa part. Cela fait que nous réitérons nos instances auprès de vostre illustre Compagnie, à ce qu'elle ait la bonté de solliciter M. d'Hermenonville à nous sortir de peine. Nous attendons nostre repos de la continuation de sa protection, et nous vous prions de joindre vos instances aux nostres à la prochaine Assemblée, et de nous donner avis des délibérations qui seront prises à ce sujet. C'est la grâce qu'attendent de vous ceux qui sont en général, et moy en particulier, Monsieur,

Vostre très-humble et obéissant serviteur.

Par l'École académique de Bordeaux :

LARRAIDY.

VISITE DE PIERRE LE GRAND

AUX GOBELINS ET A LA MONNOIE DES MÉDAILLES,

AVEC DES NOTICES SUR CES DEUX ÉTABLISSEMENTS (1).

Le 12 de mai 1717, le Czar alla à l'Hôtel Roial des Gobelins. Quoique M. le duc d'Antin n'eût été prévenu que la veille à onze heures du soir, il donna néanmoins des ordres si précis et si promts que tout fut prêt à tems. Ce lieu est particulièrement renommé pour les belles tapisseries qui s'y font; et il y en a une telle quantité, que non-seulement on en tendit toutes les cours, mais qu'on les mit doubles, afin de les pouvoir exposer toutes, ce qui ne se put faire dans une nuit qu'à force de monde. Il vint de grand matin un détachement de soldats avec quatre sergens pour garder la porte. A sept heures et demie le Czar arriva. Il fut reçû par M. le duc d'Antin et M. le marquis de Bellegarde accompagnés de M. de Cotte, premier architecte du Roi, Intendant général des Jardins, Arts et Manufactures de Sa Majesté; et de M. de Cotte son fils, Contrôleur des bâtimens du Roi, et Directeur de la Manufacture roiale des Gobelins. Ce prince fut d'abord conduit dans les cours; et à mesure qu'il avançoit, on abaissoit avec des poulies les tapisseries qu'il avoit vûës pour découvrir celles de dessous; en sorte qu'en revenant il trouva les cours tenduës de nouvelles tapisseries. Ensuite on lui fit voir les grands ateliers où se font les tapisseries de haute-lisse et basse-lisse. Il s'arrêta longtemps, parla aux ouvriers et les regarda travailler avec beaucoup de satisfaction; surtout de petits enfants qui n'ont pas plus de sept ans, comme il parut par les caresses qu'il fit à un de ces enfans qu'il embrassa. Le Czar passa après dans l'endroit où se teignent les laines dont on fait les tapisseries. On teignit en sa présence, et il fit plusieurs questions au

(1) Extrait de l'*Histoire journalière de Paris, en* 1716 *et* 1717, par Du Bois de Saint-Gelais (Paris, E. Ganeau, 1717, 2 part. in-12). Nous avons déjà, dans notre livraison d'août, signalé l'importance de cet ouvrage rare et curieux.

(Note du Rédacteur.)

teinturier, homme très habile dans cet Art, que sa famille exerce dans ce lieu de père en fils depuis l'établissement de cette manufacture. Enfin Sa Majesté Czarienne vit les ouvrages de ce beau vernis ploiable nouvellement inventé, comme on le dira dans l'article suivant, et ils lui plurent beaucoup.

Il était midi quand le Czar sortit des Gobelins si satisfait, qu'il a souhaité d'y revenir une seconde fois, qui fut le 15 de juin, et les choses s'y passèrent comme la première.

M. le Duc d'Antin aïant remarqué que le Czar avoit regardé avec beaucoup d'attention et de plaisir toutes les tapisseries, reçut ordre du Roi d'ofrir à ce prince celles qui lui plaisoient. Sa Majesté Czarienne choisit deux tentures de haute-lisse, l'une de quatre pièces faites par M. le Fèvre, un des maîtres du lieu, d'après les tableaux de M. Jouvenet qui sont à Saint-Martin des Champs, dont les sujets sont pris du Nouveau-Testament; et l'autre de huit pièces exécutées par M. Jans, aussi un des maîtres et par le même M. le Fèvre, représentant les productions des Indes, d'après les desseins colorés faits sur les lieux par des Hollandais. On joignit à ces tentures deux tableaux de tapisserie de haute-lisse que le Czar avoit paru désirer. Ce sont deux copies, l'une du Christ de M. le Brun, par M. Sonette, tapissier basse-lisseur; et l'autre de l'Espagnolette, de M. Santere, par M. Jans le fils. Il ne s'est jamais rien vû de plus achevé dans ce genre; et ces morceaux étoient regardés comme deux chefs-d'œuvre, soit pour la beauté de l'imitation, soit pour la perfection du travail.

Ces tentures et ces tableaux de tapisserie furent portés au Czar; et ce prince, en les recevant, dit à M. le Duc d'Antin qui les lui présenta de la part du Roi, qu'il les acceptoit, quoiqu'ils fussent uniques dans le monde, parce que les ouvriers qui les avoient faits étant en France, Sa Majesté n'avoit qu'à commander pour en avoir de semblables.



Sous François I[er], un teinturier fameux, nommé Gobelin, qu'on prétend avoir trouvé le secret de l'écarlate, en établit le premier la teinture au bout du faubourg Saint-Marcel, tout proche de la petite rivière de Bièvre, à cause que ses eaux y sont propres, et y bâtit une maison apelée la Folie Gobelin. Cette rivière prend

sa source à cinq lieues de Paris, environ deux lieues au-dessus du village de Bièvre qui lui donne son nom, et n'est presque qu'un ruisseau, sujet néanmoins à des débordemens qui ont inondé plusieurs fois tout le quartier, sans que la cause en soit plus connuë que celle de sa propriété pour la teinture en écarlate. D'où vient que Rabelais, qui l'avoit aparemment cherchée en vain, ne voulant pas rester court, l'atribuë aux urines de tous les chiens qui, *compissaient si bien*, dit-il dans son stile facétieux, *la porte de la dame parisienne, qu'ils y feirent ung ruisseau de leurs urines, auquel les canes eussent bien nagé. Et c'est celluy ruisseau qui de présent* (1) *passe à Saint-Victor, auquel Guobelin teinct l'écarlate par la vertu spécifique de ces pisse-chiens.*

Plaisanterie fondée sur l'usage si commun dès lors de l'urine pour cette teinture, comme il paroît par un passage de Jean Manlius raporté dans le nouveau Commentaire des Faits et Dits du Géant Gargantua et de son fils Pantagruel : *Parisiis, quando purpura præparatur, tunc artifices invitant Germanicos milites et studiosos qui libenter bibunt : et eis præbent largiter optimum vinum, eâ conditione ut posteà urinam reddant in illam lanam.* Les descendants de Gobelin étant devenus considérables, cette maison s'apela l'hôtel des Gobelins, et le nom lui en est demeuré. Il fut vendu, dit-on, par les derniers héritiers de cette famille, à M. le Leu, conseiller au parlement, de qui M. Colbert l'acheta pour le Roi avec plusieurs maisons adjacentes. Ce ministre, qui connoissoit l'utilité des manufactures, y en établit une qui a toûjours été fort renommée pour la teinture des laines, et pour la fabrique de tapisseries de haute et basse-lisse. Dans cette vuë, il choisit et y logea des Peintres et des Sculpteurs estimés, des Orfèvres, des Ebénistes et autres ouvriers habiles en toutes sortes d'Arts et Métiers. Il ne restoit, pour assurer cet établissement, que de lui donner une forme constante et perpétuelle par un Réglement convenable à cet effet : c'est à quoi pourvut l'Edit du mois de novembre 1667. Il porte « Que la Manufacture des Tapisseries et autres Ouvrages demeurera établie dans l'Hôtel appelé des Gobelins, maisons et lieux en dépendans, et qu'il sera posé un

(1) Au temps de Rabelais la petite rivière de Bièvre entroit dans Paris dans la Seine par une poterne qui étoit à Saint-Victor ; on l'apèle à Paris la rivière des Gobelins.

marbre sur la principale porte au dessous des armes de France, dans lequel sera inscript : *Manufacture Royale des meubles de la Couronne;* que les Manufactures seront régies par les ordres du surintendant des Bâtimens, Arts et Manufactures de France ; que la conduite particulière de la Manufacture apartiendra à une personne capable sous le titre de Directeur ; que le Sur-Intendant et le Directeur sous lui tiendront la Manufacture remplie de bons Peintres, Maîtres tapissiers de haute-lisse, Orfèvres, Fondeurs, Graveurs, Lapidaires, Menuisiers en Ebène et en Bois, Teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'Arts et Métiers ; qu'il sera entretenu dans lesdites Manufactures soixante enfans pendant cinq ans aux dépens de Sa Majesté, lesquels pourront après six ans d'aprentissage, et quatre années de service, lever et tenir boutique des marchandises, Arts et Métiers ausquels ils auront été instruits, tant à Paris que dans les autres villes du Roiaume, sans faire expérience ; que les ouvriers qui auront travaillé sans discontinuation dans les Manufactures pendant six ans, pourront être reçûs maîtres en la manière acoutumée sur le certificat du Sur-Intendant des Bâtimens ; que douze des maisons les plus proches de l'Hôtel des Gobelins dans lesquelles seront demeurans les ouvriers emploiés dans ces Manufactures, seront exempts de tous logemens des officiers et soldats des Gardes Françoises et Suisses, et de tous autres logemens de gens de guerre ; que pour traiter favorablement les Ouvriers Étrangers emploiés dans les Manufactures, ceux qui viendront à décéder travaillant actuélement, seront censés et réputés Régnicoles, et leurs successions recueillies par leurs enfans et héritiers, comme s'ils étoient sujets naturels de Sa Majesté; enfin que les Ouvriers de ces Manufactures jouiront de plusieurs autres priviléges et exemptions. »

M. Le Brun, premier peintre du Roi, a été le premier Directeur de cette manufacture. Ce grand homme, qui avoit le génie si beau, si élevé, l'acoutuma à l'excèlent en sorte qu'elle a toûjours produit des ouvrages parfaits ; mais ceux qui ont soûtenu davantage dans tous les temps sa grande réputation, ce sont ces belles tapisseries de haute-lisse qu'on ne cesse point d'y faire. Les premières furent faites par un habile tapissier de Bruges nommé Jans, qui étoit établi à l'Hôtel des Gobelins plusieurs années avant que le Roi l'achetât, et qui travailloit pour des par-

ticuliers. M. Colbert, qui connoissoit son mérite, l'y retint; sa famille y est restée, et a toûjours excélé dans cet Art. La belle teinture des Gobelins, et surtout pour l'écarlate, est renommée par tout le monde. Enfin il se fait depuis quelque tems dans le même endroit un Vernis qui en tire aussi son nom, étant connu sous celui de Vernis des Gobelins : il passe pour être le vrai vernis de la Chine. M. Dagly, Liégeois, qui en est l'inventeur, a été quarante ans à le trouver. Cependant, comme l'un et l'autre vernis est un secret, on ne sçaurait juger que par les effets si ce nouveau vernis est véritablement celui de la Chine; ce qui au fond importe peu, pourvu qu'il en ait les qualités. Il paroît les avoir, et a de plus celle de s'emploier sur des matières ploiables telles que des étoffes, de la toille, du cuir. C'est même cette nouvelle propriété qui lui a donné sa dénomination dans le Privilége exclusif acordé par lettres patentes du mois de novembre 1713 à l'inventeur et à M. de Neufmaison son associé, « d'apliquer leur vernis, même d'en établir des manufactures en tels lieux du Roiaume que bon leur semblera. » Ils entendent fort bien les desseins chinois, de manière qu'il sort de leurs mains des morceaux tout à fait dans le goût de la Chine. Ce vernis ploiable est d'un usage général; on en fait toutes sortes de meubles; il se soûtient auprès de celui de la Chine, et quelque tache qui s'y fasse, on l'ôte avec une éponge, même au bout d'un tems considérable.



Comme la diférence qu'il y a entre la tapisserie de haute-lisse et celle de basse-lisse est assez ignorée, ainsi que la manière dont l'une et l'autre se travaillent, on croit faire plaisir aux amateurs des Arts de donner dans l'article suivant une idée de leur fabrique.

Le métier pour la tapisserie de haute-lisse est posé en hauteur, ce qui lui donne sa dénomination. L'ouvrier est placé entre le tableau qu'il copie, et son ouvrage, qu'il travaille par derrière; en sorte qu'il est caché. La tapisserie de basse-lisse se travaille à l'envers par une raison commune à l'une et à l'autre tapisserie, qui est que l'étofe laisse des bouts en une si grande quantité, qu'ils nuiroient autant à la corection du dessin qu'à la perfection de

l'ouvrage, y aïant telle tête caractérisée où il entre jusqu'à trois cents couleurs diférentes. On entend par étofe, l'or, l'argent, les soies et les laines qui s'emploient : le tout étant dévidé pour la haute-lisse en petites pelotes longues que l'on nomme flutes et qui portent le nom de broches quand c'est pour la basse-lisse; ces broches et ces flutes sont sans nombre. Les bouts s'arêtent avec de petits nœuds qu'on fait sur le fil, sans couper l'étofe. Les filets de laine blanche torse en quatre, qui composent la trame sur laquelle l'ouvrage se travaille, s'apèlent les fils ou la chaîne ; et l'on donne le nom de lisse aux ficéles qui tirent les fils qui sont pardevant pour faire passer l'étofe à travers, afin d'y former le dessein, c'est à cet égard la même chose que ce que fait le tisseran. Le trait du tableau se trace sur la chaîne avec de la pierre noire, et c'est le seul secours que les tapissiers haute-lissiers aient pour l'exécution correcte du dessein : ce qui fait que tout l'ouvrage dépend entièrement de l'intelligence de l'ouvrier, qui doit juger quelles sortes de couleurs et quelle quantité il doit employer pour copier son tableau, à peu près de la même manière qu'il est de l'art du peintre de savoir choisir sur sa palète les couleurs propres à peindre son sujet, chose fort dificile. Il est vrai que le haute-lissier peut voir son ouvrage à l'endroit, quand il veut en corriger les défauts qu'il y trouve, ou qu'on y reprend, en défaisant ce qui est mal, avantage qui contribuë extrémement à la perfection de la haute-lisse. Elle ne se fait pas, non-plus que la basse-lisse, à points comtés, comme les ouvrages de Lyon, ou de petit point. On travaille la haute-lisse dans le cours de la pièce et non pas dans sa hauteur, ce qui vient aparemment de ce qu'il faudroit des métiers trop longs lorsque ce sont de grandes pièces, d'où il arrive que ce que l'ouvrage copie, se trouve couché pour venir dans l'état naturel, quand la pièce est faite. La tapisserie de haute-lisse passe chez tous les connoisseurs pour la plus belle et la plus parfaite. Sa rareté lui donne encore du prix, n'y aïant dans le monde que la seule manufacture des Gobelins où il s'en fasse, ce qui augmente l'admiration des étrangers.

Le métier pour la tapisserie de basse-lisse est posé horizontalement, c'est-à-dire, comme celui des tisserans, elle se travaille de même que la haute-lisse, dans le cours de la pièce, mais autant avec les piés qu'avec les mains, et sa lisse est de fil.

Le tableau est sous la chaine, et l'ouvrier le copie trait pour trait, commequand on calque. Cette manière est, à la vérité, plus aisée que celle de la haute-lisse; mais ne laissant voir l'ouvrage que lorsqu'il est fini, et hors de dessus le métier, elle empêche de coriger les fautes : ce qui est cause que la basse-lisse n'est jamais aussi parfaite que la haute-lisse : outre que c'est une sorte de défaut que les desseins se trouvent à rebours, comme dans une contre-épreuve d'estampe parce que se travaillant, ainsi que la haute-lisse, à l'envers, et l'endroit regardant le tableau, ce qui est à droite vient à gauche à moins qu'on ne fasse des tableaux exprès à contre-sens. Dans le reste, la basse-lisse ne difère point de la haute-lisse.

Le Czar alla, le 12 de juin, voir la Monnoie des médailles. Comme elle est de la dépendance de la Sur-Intendance des Bâtimens, M. le duc d'Antin s'y trouva avec plusieurs seigneurs pour recevoir le prince. Aussitôt qu'il fut arrivé, M. de Launay, directeur de ce lieu, fit fraper en sa présence une médaille d'or. M. le duc d'Antin la présenta au Czar qui ne s'atendait pas d'y voir d'un côté son portrait, aïant pour légende : *Petrus Alexieuvitz Tzar. Mag. Russ. Imp.* (1) et de l'autre une Renommée traversant les airs et tenant deux trompetes (sur la banderolle de celle qu'elle embouche, on voit un homme nu à cheval avec une lance dont il perce un dragon; autour sont ces mots: *Vires acquirit eundo,* et dans l'exergue, *Lutet. Paris., MDCCXVII*). On remarqua que ce présent lui fut fort agréable et encore plus la manière dont il lui fut fait. Il admira beaucoup la beauté et la masse des deux grands balanciers de bronze pesant vingt-six milliers, lesquels ont été faits depuis que M. de Launay a cette direction, et il examina avec une atention qui marque son intelligence, tout ce qui sert à la fabrication des médailles, le cabinet, en forme de galerie, des poinçons et des carrés, et en loua beaucoup le travail. Une chose qui le surprit fort, ce fut de trouver dans un médailler quarante médailles d'argent et autant de bronze, semblables à la médaille d'or que M. le duc d'Antin venoit de lui

(1) C'est l'empreinte d'une monnoie moscovite apelée en langue du pais *Dzienga*.

ofrir de la part du roi, et de les voir en même tems distribuer à sa suite, et à toutes les personnes qui étaient présentes. Les tableaux et les curiosités qui décorent l'apartement de M. de Launay parurent aussi faire plaisir au Czar. Enfin il sortit de ce lieu si content, qu'il y revint la veille de son départ; mais sans aucune suite. Il voulût revoir les mêmes choses qu'on lui avoit montrées la première fois, et son admiration ne fut pas moindre. M. de Launay lui présenta une médaille du roi. Ce prince la reçût avec une tendre satisfaction qu'il marqua en mettant cette médaille sur sa poitrine, et en se servant d'expressions qui signifioient qu'il la porterait toute sa vie par amour pour Sa Majesté.



La Monnoie des médailles est fort ancienne, et tient lieu de celle qui étoit autrefois dans le Palais du Roi. Ce n'étoit pas seulement dans les villes, et particulièrement dans celles où les rois de France faisoient leur demeure, que se fabriquoit la monnoie; on trouve beaucoup (1) de pièces frapées sous la première et la seconde race; dans des endroits qui paroissent avoir été des maisons de campagne où ces princes qui aimoient la chasse passoient une partie de l'année. Ces lieux étoient apelés, *Villæ Regiæ, Publicæ, Dominicæ,* ou simplement *Villæ,* quelquefois *Curtes Regiæ fisci, vici, Regis;* et très-souvent *Palatia,* d'où l'on conjecture qu'il faloit qu'il y eut une Monnoie à la suite de la cour, d'autant plus qu'on lit sur un denier d'argent de Dagobert, et sur plusieurs des rois de la seconde race, *Moneta Palatina;* ce qui est une preuve qu'outre la Monnoie de la ville il y en avoit une dans le palais du Roi (2). Charlemagne veut même, dans ses capitulaires, qu'il n'y ait de Monnoie que dans son palais. *Volumus ut in nullo alio loco moneta sit, nisi in Palatio nostro.* Charles le Chauve, en marquant les lieux où l'on fabriquoit la monnoie, nomme premièrement son palais (3). Cet usage s'est conservé dans la troisième race, comme il paroît par des deniers d'argent frapés sous Philipe I, Louis VII et Louis VI à Estampes, à Châ-

(1) Le Blanc, *Traité historique des Monnoies de France.*
(2) Boizard, *Traité des Monnoies.*
(3) Le Blanc, *Traité des Monnoies.*

teau-Landon, et à Pontoise, où il y avoit des maisons roiales. Henri II ordonna (1) par édit du mois de juillet 1553 qu'il feroit fabriquer des testons au moulin dans son palais à Paris (2), ce qui fut exécuté au mois de mars suivant; et cette nouvelle fabrique (3) fut établie au bout du jardin des Etuves dans l'île du Palais : mais cette manière aiant été suprimée par Henri III (4), elle demeura affectée seulement aux médailles et aux jettons; et ce roi défendit, par édit du mois de septembre 1585, « de se « servir de la fabrication au moulin, que pour toutes sortes de « médailles antiques et modernes, pièces de plaisir et jettons, « sans qu'il pût être fabriqué avec les engins au moulin aucunes « espèces d'or, d'argent, ou de billon aiant cours. »

Cet édit peut être regardé comme le premier titre de la Monnoie des médailles, et prouve qu'elle est la même qui fut établie par Henri II pour la fabrication des espèces au moulin, d'où il suit que la Monnoie des médailles représente la Monnoie qui étoit anciennement dans le palais du roi (5). En 1639 elle fut transférée aux Galeries du Louvre par Louis XIII qui l'apèle, dans sa déclaration du 30 de mars 1640, la Monnoie du moulin établie au château du Louvre ; et il fut mis sur la porte de ce lieu, un marbre noir sur lequel étoit écrit en lettres d'or *Monnoie du Roi pour la fabrique des médailles, jettons, et pièces de plaisir, d'or, d'argent, de bronze et de cuivre*. Il y étoit encore en 1696. Mais comme il étoit cassé, on lui substitua celui qu'on y voit à présent avec cette simple inscription, *Monnoye des médailles*. Louis XIII donna la conduite de ce lieu à M. Warin, directeur général des monnoies de France, le plus habile graveur de son siècle. M. Baliu en a été le second directeur. C'est ce fameux orfèvre du roi qui a fait tant d'honneur à sa profession; et qui s'est immortalisé par des chefs-d'œuvre d'orfévrerie où l'élégance du dessin, le goût de la composition, et la beauté de l'exécution paroissent dans un même degré, et surtout par ces superbes pièces qui décoroient si richement la magnifique galerie de Ver-

(1) Boizard, *Traité des Monnoies*.

(2) Jusqu'à ce tems-là on avoit fabriqué la monnoie au marteau.

(3) Le Blanc.

(4) Elle fut rétablie par Louis XIII, par édit du mois de décembre 1639, confirmé par déclaration du 30 mars 1640.

(5) Boizard.

sailles, les plus grands ouvrages en argent qu'on ait peut-être jamais vûs; mérite rare qui l'a fait metre au rang des hommes illustres de son siècle. Après M. Baliu l'abbé Bizot, connu par sa belle *Histoire métallique de Hollande*, eut cette direction durant quelques années; ensuite M. Petit, secrétaire du Roi, l'exerça jusques en 1696 qu'elle fut érigée en charge. Elle passa alors à M. de Launay, qui fut préféré à tous ceux qui s'étoient présentés, parce que sa capacité étant connuë du Roi auquel il étoit ataché depuis vint ans, Sa Majesté crût que personne ne s'en acquiteroit mieux; ce qui a paru par la beauté de toutes les pièces qui se frapent, de même que par les changemens et par les embélissemens que ce directeur a faits à la Monnoie des médailles qui est devenue un lieu nouveau et une des curiosités de Paris. Les poinçons et les carrés du Roi ne se voioient point auparavant, au lieu qu'ils sont présentement à découvert dans un grand cabinet, comme on l'a déjà dit enfermés dans des armoires à panneaux de glace qui laissent la liberté de les regarder sans crainte que le toucher ni l'haleine en gâtent le poli; ce qui arrive ordinairement.

Ces poinçons et ces carrés sont en si grand nombre et d'un travail si parfait, qu'ils reviennent à plus de deux millions, aussi est-ce une rareté unique en Europe, et qui ne fait pas moins l'admiration des étrangers que le lieu même.

Ce n'est que depuis que M. de Launay est directeur de la Monnoie des médailles que les jettons d'or et d'argent ont un cordon sur la tranche comme les espèces d'or et d'argent dont le volume ne permet pas d'y metre les mots : *Domine salvum fac Regem*. La machine avec laquelle on marque ce cordon ainsi que cette légende est la même dans toutes les Monnaies; elle a été inventée par M. Castaing, ingénieur du Roi, et a commencé à servir en 1685. Elle est si facile, qu'un seul homme peut marquer en un jour vint mile flans (c'est le nom des pièces d'or, d'argent et de bronze qui sont ajustées et prêtes à être frapées).

Il n'y a qu'une seule Monnoie des médailles en France. Par l'article XXVII de l'édit du mois de juin 1696 et par plusieurs arêts du conseil en conséquence concernant la création et les priviléges de la charge de conseiller du Roi, directeur de la Monnoie des médailles et garde des poinçons et carrés de Sa Majesté : « Il est fait défenses à tous ouvriers, graveurs, monnoieurs, et à

« toutes autres personnes de quelque qualité et condition qu'elles « puissent être, d'avoir ni tenir aucuns moulins, laminoirs, cou- « poirs, presses, balanciers et autres semblables qui sont à l'hôtel « des Monnoies de Paris, et aux autres hôtels des Monnoies de « France, ni aucunes machines de moulins ni autres, aucunes « médailles, jettons, dessus de montres et de tabatières, et autres « pièces de plaisir, d'or, d'argent, ou d'autre matière, à peine « contre les ouvriers, fondeurs, fabricateurs, de confiscation des « outils et matières, de mile livres d'amende contre chacun des « contrevenans, et de plus grande peine, s'il y échet; et à tous « marchans et autres, d'acheter, vendre ni débiter aucunes sortes « de médailles, tant de dévotion qu'autres, de quelque matière « que ce puisse être, autres que celles qui auront été fabriquées « dans le lieu destiné pour cette fabrication, à peine d'être « punis comme fauteurs et adhérans des fabricateurs. »

Il s'est frapé deux suites complètes de médailles, depuis que M. de Launay a cette direction. La première est cette belle *Histoire Métallique de Louis XIV*, dont il a été parlé dans l'article de l'Académie des inscriptions; elle est du volume et de la beauté du grand bronze.

L'autre suite est celle des rois de France, depuis Pharamond jusques à Louis XIV inclusivement; elle comprend leurs portraits avec des revers historiques qui marquent leur ordre numéral, les années de leur naissance, de leur succession, de leur mort, un événement principal de chaque règne, leur race, et le degré de parenté de chaque roi avec son successeur. Cette suite contenant la succession chronologique de soixante-cinq rois pendant le cours de près de treize cens ans est entièrement duë à M. de Launay qui n'a épargné ni soins, ni recherches, ni dépenses afin qu'il n'y ait rien à y désirer.

CATALOGUE

DES ESTAMPES VENDUES PLUS DE MILLE FRANCS.

Les belles estampes deviennent de plus en plus rares et leurs prix augmentent chaque année. Il serait fort difficile de rechercher les causes de cette augmentation, car ces causes sont nombreuses et variées. Faut-il attribuer l'enchérissement au nombre croissant des amateurs? Le goût des beaux-arts est-il plus répandu? ou bien les nouveaux favoris de la Fortune rivalisent-ils entre eux pour l'acquisition des curiosités artistiques? ou encore, Mécènes de hasard, veulent-ils encourager les beaux-arts à leur manière? Je ne sais. Le fait seul est une chose avérée, ce qui est beau est hors de prix. Il n'en a pas toujours été ainsi, la plupart de ceux qui s'occupent de curiosité ont assisté à cet accroissement de valeur. La lecture des catalogues publiés il y a une vingtaine d'années montre qu'il était encore possible alors de former de beaux cabinets à des prix raisonnables, ce qui serait tout à fait impossible aujourd'hui. Quel serait, par exemple, l'amateur qui pourrait acheter un œuvre de Rembrandt comme celui qui fut offert pour 15,000 livres, sans trouver acquéreur, à la vente du peintre Peters, faite en 1779? Cet œuvre était composé de 620 pièces, dont le plus grand nombre était d'une beauté et d'une conservation peu communes. Quinze mille francs étaient donc alors un prix hors de toute proportion pour un œuvre qui, selon M. Charles Blanc, vaudrait aujourd'hui plus d'un million.

Dans cet état de choses, il m'a paru intéressant de rechercher quelles sont les estampes qui, jusqu'à ce jour, ont été vendues en France plus de mille francs. Le nombre de ces estampes est très-restreint, leur catalogue ne renferme pas vingt noms de graveurs, mais je ne doute pas qu'il ne s'augmente bientôt; il ne faudrait pour cela que la mise en vente d'un cabinet d'estampes un peu important, et il n'en manque pas à Paris.

Il est très-rare maintenant de voir passer en vente l'œuvre d'un maître : il y a, en effet, un avantage matériel à morceler une collection, quelle qu'elle soit. Cela m'a déterminé à donner la

liste des œuvres des principaux maîtres, avec les prix qu'ils ont atteints dans les ventes publiques. On la trouvera à la suite du catalogue des estampes.

J'ai suivi l'ordre alphabétique des graveurs.

La Femme adultère, gravée par *Gérard Audran* d'après le tableau de Nicolas Poussin qui est au Musée du Louvre, et qui avait été fait pour l'architecte André Le Nôtre, vers 1653.

Une première épreuve, probablement unique, a été vendue 1,210 fr. à la vente Debois, n° 30 du catalogue. Elle provenait des collections Daudet, graveur, A. Borduge, et de Scitivaux. Elle est avant la lettre, avant les armes de J. B. Colbert et avant la dédicace à ce célèbre ministre. C'est la seule épreuve connue.

Portrait du Roi de Pologne, Frédéric-Auguste III, gravé par *Balechou,* d'après Rigaud, peint en 1715.

Ce portrait fut commandé à Balechou pour être mis en tête de la galerie de Dresde. Il avait été convenu que Balechou livrerait la planche sans conserver d'épreuves, mais il en fit tirer quelques-unes avant la lettre et en vendit une. L'ambassadeur de Saxe le sut et porta plainte contre le graveur ; la police fit une descente chez celui-ci et lacéra les épreuves qu'on trouva dans ses portefeuilles. A la suite de cela, l'Académie raya de son tableau l'artiste de mauvaise foi.

L'épreuve que Balechou avait vendue resta longtemps dans le cabinet de Daudet le graveur, et elle fut vendue en 1794. Plus tard, en 1807, la Bibliothèque Impériale fit l'acquisition de cette épreuve au prix de 1,200 fr.

On a vu, dans le commerce, trois épreuves qu'on a dites aussi avant la lettre, mais elles avaient été restaurées avec soin, et leur authenticité est plus que douteuse.

Rébecca recevant les présents d'Abraham, gravé par Drevet fils, d'après le tableau d'Antoine Coypel, qui est au Louvre.

Une épreuve avant la lettre, mais avec la bordure, a été achetée 1,000 fr. par le cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale à la vente Dufresne faite en 1812.

On ne connaît que trois épreuves de cette estampe avant la lettre.

Une épreuve plus rare, puisqu'elle est unique, a été vendue 294 fr. à la vente Debois, n° 204 du catalogue. Elle est avant la bordure qui entoure le sujet, avant les armes et avant la lettre. Elle provenait des collections Daudet et de Scitivaux.

Portrait de Philippe de Champagne, peintre du Roi et recteur de l'Académie Royale de Peinture, gravé par *Gérard Edelinck*, en 1676, d'après le tableau de Ph. de Champagne lui-même, peint en 1668 et donné à l'Académie de peinture huit ans après sa mort. Ce tableau est aujourd'hui au Musée du Louvre. (Rob. Dumesnil, nº 164.)

Une épreuve rarissime, avant la lettre, a été achetée par le cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale à la vente Debois, nº 320, et payée 1,350 fr. Elle avait fait partie de la collection de M. de Scitivaux.

Cette épreuve ne constitue pas un état particulier, c'est une épreuve d'essai, car plusieurs parties ne sont pas terminées. Ainsi les montagnes qui sont entre la tour Saint-Michel et l'église de Notre-Dame ne sont faites que d'une seule taille; la terrasse à droite, vers le bas, près du manteau du personnage, n'a point de contre-tailles; le tronc d'arbre, près de la tête du personnage, n'en a point non plus. Dans les épreuves terminées toutes ces parties sont traitées différemment.

Celle-ci est probablement unique.

Sainte Madeleine, gravée par *Gérard Edelinck*, d'après le tableau de Charles Le Brun qui était aux Carmélites de Paris. (Rob. Dumesnil, nº 32.)

Les épreuves du second état, c'est-à-dire avec la lettre mais avant l'écusson des armes de l'abbé Colbert, se payaient anciennement dans les ventes publiques jusqu'à 1,200 fr., dit M. Robert Dumesnil. L'épreuve de premier état, avant la lettre, qui est au cabinet des estampes, a été acquise de M. de Jerningham pour 900 fr. Une autre épreuve, aussi avant la lettre, fut vendue 900 fr. à la vente Logette en 1817. Mais je n'ai pu trouver le catalogue où il y a un prix de 1,200 fr. pour une épreuve de second état.

Une épreuve avant la lettre fut vendue 12 livres, à la vente du chevalier de la Roque, en 1745. On sait qu'il fut longtemps le premier rédacteur du Mercure.

La sainte Famille, gravée par *Gérard Edelinck* d'après le tableau de Raphaël du Musée, qui fut donné à François Iᵉʳ par Raphaël lui-même en 1518.

On ne connaît que deux épreuves avant la lettre de cette estampe. La première est celle que possède le cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale. Elle a fait partie du cabinet du Prince de Rubempré, dont la vente eut lieu à Paris en juin 1765; elle fut achetée

alors par M. Paignon d'Ijonval au prix de 220 livres; elle est inscrite dans son catalogue sous le n° 460. La collection P. d'Ijonval fut vendue en bloc en 1816, par M. Morel Vindé son héritier, à M. Woodburne, marchand de Londres, pour 120,000 fr. Notre estampe passa de là chez le Duc de Buckingham; lors de la vente du cabinet de cet amateur, elle fut achetée par la Bibliothèque Impériale pour 2,300 fr.

La seconde épreuve avant la lettre appartenait à un chartreux du couvent de Paris, elle passa dans le cabinet Borduge, puis de là dans celui du Duc de Saxe-Teschen qui appartient maintenant au Prince Charles.

Une épreuve de second état, avant les armes de l'abbé Colbert, a été vendue 1,000 fr. à la vente Revil en 1845. Une épreuve de cet état avait été vendue 27 livres à la vente du chevalier de la Roque, en 1745.

LE MARIAGE DE LA VIERGE, gravé en 1820 par *Joseph Longhi*, d'après le tableau de Raphaël qui se trouve dans la galerie Brera, à Milan, et qui fut peint en 1504.

Une épreuve avant la lettre, et avant les quatre vers italiens qui sont au bas, a été vendue 1,095 fr. à la vente Debois, n° 459, et achetée par M. Hauser.

LA CÈNE, gravée par *Raphaël Morghen*, d'après la fresque de Léonard de Vinci peinte au réfectoire des Dominicains à Milan.

Au bas de l'estampe, dans la marge, on lit l'inscription suivante : *Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est. Matt. C. XXVI.* Au-dessous il y a la dédicace : *Ferdinando III Austriaco Magno Hetruriæ Duci.* Plus bas à gauche : *Nicolaus de Antonj excudit.* Au milieu : *Lionardus a Vincio pinxit Mediolani in Cœnaculo Fratrum S. Dominici.* A droite *Raphael Morghen. D. D. D.* Enfin au-dessus des armes : *Teodorus Matteini delineavit.*

Il y a au moins 5 états de cette planche. En voici la description d'après Palmerini (1).

1er état. Avant l'inscription, mais avec les armes et la dédicace. Dans cet état, un plat contenant deux morceaux de pain, qui est sous le bras étendu du 3e personnage (saint Simon) en commençant par la droite de l'estampe, n'est pas encore couvert de tailles, il est resté blanc. Il y a eu 11 épreuves de cet état.

2e état. Avant l'inscription, sans les armes et la dédicace, mais encore

(1) Nicolo Palmerini, opere d'intaglio del caval. Raphaël Morghen. Firenze, 1824, in-8°.

avec le plat blanc sur lequel il y a le monogramme du graveur, R. M. Il y a eu 5 épreuves de cet état.

3e état. Avant l'inscription mais avec la dédicace et les armes, le plat est couvert de tailles.

4e état. Avec l'inscription et la dédicace, mais il n'y a pas de virgule après le mot *vobis* de l'inscription, ni de point sous la lettre r du nom de Morghen.

5e état. Avec l'inscription et la dédicace, il y a une virgule après le mot *vobis* et un point sous la lettre r du nom de Morghen. Il me semble qu'il y a ici confusion entre le 1er et le 2e état. Palmerini dit que dans les onze premières épreuves le travail des têtes est plus fini, de plus les armoiries sont gravées au bas, tandis que dans les cinq épreuves du 2e état les armoiries ont disparu et le travail des têtes est moins fini. C'est évidemment une erreur, c'est ce que Palmerini appelle le 2e état qui est le premier et les onze épreuves sont de deuxième état.

Je n'ai point vu d'épreuves du premier état, et aux cinq épreuves, je le décris d'après le catalogue de Palmerini. Je ne puis donc dire si une très-belle épreuve qui se trouve dans le cabinet de M. Simon, si riche en belles estampes, est une épreuve de ce premier état, ou si, comme je le crois, elle est d'un état antérieur au premier. Voici les différences qu'elle présente. Elle est avant l'inscription, avant la dédicace et les armes. A gauche, la signature *Leonardus Vincius pinxit* est assez mal écrite, le V de Vincius est arrondi par le bas, tandis que, dans les épreuves qui suivent le second état, le V est pointu par le bas. A droite, il y a *Raphael Morghen sculpsit aqua forti*, dans les trois derniers états il y a seulement *Raphael Morghen sculpsit*, de plus la lettre s de sculpsit est prolongée bien au-dessous du corps de l'écriture. Dans l'estampe de M. Simon, les deux premières tentures, en partant du bord droit de l'estampe sont à une seule taille horizontale dans leur moitié supérieure, les arabesques qui recouvrent ces tentures sont bien marquées et très-visibles. Dans les trois derniers états elles sont couvertes de tailles croisées et il faut une certaine attention pour apercevoir les arabesques. Je ne sais si toutes ces remarques s'appliquent aux deux premiers états. L'épreuve de M. Simon a été payée 1,400 fr.

Une épreuve avant la lettre, mais avec les armes et la dédicace, a été vendue 2,030 francs à la vente Debois; la description du catalogue n'est pas suffisante pour décider si c'était une épreuve du 2e ou du 3e état. Elle provenait de la collection Revil, elle a été achetée par M. Hauser.

A la vente Pagin, janvier 1845, une épreuve du 2e état a été vendue

1,025 francs, elle a été achetée par M. Goupil pour le compte de M. Colnaghi de Londres.

Une épreuve avant l'inscription et, dit le catalogue, avant la lettre, a été vendue 600 fr. à la vente du Comte Rigal faite en 1817.

L'Aurore, gravée par *Raphael Morghen*, d'après le Guide.

Une épreuve avant la lettre, avec les noms d'auteur seulement, fut vendue à la vente Debois, n° 701 du catalogue, et achetée par M. Holloway, pour 1,100 fr.

On sait que la peinture originale décore un plafond du Palais Rospigliosi à Rome. Les épreuves les plus rares et les plus recherchées de cette estampe sont celles qui n'ont pas encore les mots *Ædibus Rospigliosis*, puis viennent ensuite les épreuves avant la lettre. Dans les épreuves avec la lettre il y a un choix à faire, la planche ayant été retouchée.

La Madonna di S. Sisto di Rafaelo, gravée par *Frédéric Muller*, d'après le tableau de la galerie de Dresde, sur le dessin fait par madame Seidelman.

Une très-belle épreuve avant la lettre et sur papier de Chine, le titre et les noms d'auteur étant seulement tracés, a été vendue 1,300 fr. à la vente Debois, n° 750 du catalogue.

Une très-rare épreuve avant toute lettre et avant l'auréole autour de la tête de la Vierge, a été vendue 1,750 fr. à la vente de la collection Revil en 1845. Il n'y a que cinq épreuves de cet état.

La même épreuve a été vendue 2,550 fr. à la vente Thorel, en 1855, et achetée par M. Durand.

Une épreuve avant la lettre a été vendue 806 fr. à la vente du graveur Bervic, en 1822.

Le Chien de Goltzius, qu'on nomme aussi parfois l'Enfant au grand chien.

C'est la pièce de Goltzius que les amateurs recherchent et estiment le plus. L'enfant est le fils du peintre hollandais de Vries, ou Frisius, qui était alors à Venise.

M. Alvin, dans son article sur les graveurs anciens, inséré dans le 3e volume de la Revue universelle des arts, assure que cette pièce a été vendue jusqu'à 1,245 fr. Je n'ai pu trouver à quelle vente cela avait eu lieu. A la vente Maurel, de Marseille, en 1855, une épreuve a été vendue 455 fr. A la vente Debois, une épreuve très-belle a été payée 321 fr.; elle venait de la collection Revil, où elle avait été vendue 289 fr. A la vente

Charles de Valois, en 1801, une autre épreuve a été vendue 260 fr.; et une autre encore, à la vente des doubles de Mariette, faite en 1775, 97 livres tournois. Cette pièce, en belle épreuve, est une des plus rares de l'œuvre du maître.

Henri Goltz, ou Goltzius, né à Mulbraek, près de Venloo, en février 1558, doit être regardé comme le continuateur de Lucas de Leyde et d'Albert Durer, quoique ses tailles soient plus larges et plus nourries.

LE PEINTRE, gravure originale d'*Adrien Van Ostade*.

Une belle épreuve de premier état, c'est-à-dire avec le bonnet du peintre plus élevé, et avant les mots : *et excud.* qui suivent la signature du maître, a été achetée au prix de 1,000 fr. par le cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale.

LE MARTYRE DE SAINT LAURENT, sous le règne de Valérien. Gravé par *Marc-Antoine*, d'après un dessin de Baccio Bandinelli, sculpteur florentin dont le tableau devait être exécuté pour l'église de Saint-Laurent de Florence.

On voit le nom du dessinateur sur une tablette à gauche, auprès de laquelle est le monogramme du graveur. (Bartsch, n° 104.) Cette pièce est dite en Italie *il Graticolo di Santo Lorenzo*. Elle est de la plus grande force de Marc-Antoine.

Composition riche de cinquante figures. Saint Laurent est au milieu sur le devant. Un des bourreaux qui est à gauche s'efforce d'étendre le saint sur le gril au moyen d'une longue fourche. Estampe très-rare. Une épreuve qui est à la Bibliothèque Impériale a été achetée 1,205 fr. à la vente Naigeon, faite en 1810.

Une autre épreuve a été vendue 1,507 fr. en mai 1817, à la vente Logette, n° 95 du catalogue. Elle venait de la collection Saint-Yves, n° 389, où elle avait été vendue 395 fr., en 1813, et de la collection Sinson, n° 115, où elle avait été vendue   fr. en 1814.

C'était une épreuve mal conservée.

Il y a, de cette estampe, une première épreuve qui est d'une rareté extrême; on la reconnaît en ce que le bourreau qui étend le saint sur le gril est armé de deux fourches; de là le nom d'épreuve aux deux fourches, donné à cette rare estampe.

Une épreuve de cet état a été vendue 2,600 fr. à la vente Debois, n° 518 du catalogue, et achetée par M. Delessert.

Une autre très-belle épreuve de ce premier état, et d'une belle conservation, a été mise sur table à 3,000 fr. à la vente Revil, en 1838,

et elle a été retirée faute d'enchères. Il y avait une légère déchirure en haut de l'estampe, et une tache au bas

On connaît au moins cinq copies de cette gravure.

La Peste, gravée par *Marc-Antoine,* d'après Raphaël. Connu en Italie sous le nom de *Morbetto.*

Estampe extrêmement rare et fort recherchée. (Bartsch, n° 417.)

Une épreuve, très-vigoureuse, a été vendue 1,000 fr. à la vente Van Putten en 1820. Elle venait du peintre Rivalz, de Montpellier.

Sainte Cécile. Gravée par *Marc-Antoine* d'après un dessin de Raphaël qui, suivant Heinecken, se trouve en France, et qui diffère du tableau de l'église de Saint-Jean del Monte, à Bologne. Fait pour le cardinal Lorenzo Pucci. Les instruments qui sont au bas du tableau ont été peints par Jean d'Udine.

Marc-Antoine ayant fait l'ombre au-dessous du menton de la sainte trop forte, et semblable à un collier noir, on désigne ordinairement cette estampe par le nom de la *Sainte Cécile au collier.* (Bartsch, n° 116.) Jules Bonasone, Strange et d'autres ont gravé le tableau.

Une admirable épreuve, d'une conservation parfaite, a été vendue 1,350 fr. à la vente de Lasalle, faite en avril 1856, n° 318 du catalogue, achetée par M. Guichardot.

A la vente du Prince Tuffiakin une très-belle épreuve a été vendue 1,015 fr.

A la vente Thorel, en 1853, la même épreuve a été vendue 1,086 fr. Achetée par M. Adde.

A la vente Rattier, en mars 1859, une belle épreuve mais collée en plein, a été vendue 650 fr.; ayant été décollée, elle se trouva sans défaut, la doublure n'était que de précaution.

A la vente Saint-Yves, n° 387 du catalogue, faite en 1815, une magnifique épreuve fut vendue 619 fr. Elle provenait du cabinet de M. S... vendu en 1778, n° 3 du catalogue.

La Descente de Croix. Gravée par *Marc-Antoine* d'après Raphaël.

Pièce très-rare. (Bartsch, n° 32.)

Une épreuve de cette estampe fut vendue 1,100 fr. à la vente Debois, n° 503 du catalogue, et achetée par M. Delessert. Elle provenait des collections P. Mariette, Durand, n° 71 du catalogue, et de Scitivaux. Il y a trois copies très-exactes et très-trompeuses.

Le Jugement de Paris. Gravé par *Marc-Antoine* d'après Raphaël.

Cette estampe est une des plus parfaites de Marc-Antoine. (B., n° 245.)

Une magnifique épreuve, qui est un vrai bijou pour la beauté, la couleur et l'harmonie de ton, et de la plus parfaite conservation, a été vendue 3,350 fr. à la vente Debois, n° 536 du catalogue, et achetée par M. Simon qui l'a donnée à la Bibliothèque Impériale. Elle venait de la collection Revil, n° 114 du catalogue, où elle avait été vendue 1,399 fr. Elle a une marge de trois à quatre lignes formant plinthe sur le côté droit.

Une épreuve de la même gravure, mais moins belle, a été vendue 1,107 fr. à la vente Van Putten en 1820.

Une autre épreuve fut vendue 2,040 fr. à la vente Rattier, en mars 1859. Elle venait de la collection Quatremère de Quincy.

La Bacchanale. Gravée par *Marc-Antoine,* d'après un bas-relief antique qui est à Rome près de l'église de Saint-Marc.

Estampe extrêmement rare. (Bartsch, n° 248.)

La plus belle épreuve que l'on connaisse de ce morceau a été vendue 1,710 fr. à la vente Van den Zande faite en 1855, n° 2158 du catalogue, et achetée par M. Maulaz.

La Pièce des cinq Saints. Gravée par *Marc-Antoine* d'après Raphaël. Elle représente Jésus-Christ rayonnant de gloire, assis sur des nuages entre la Sainte Vierge et saint Jean l'évangéliste. En bas à gauche saint Paul et à droite sainte Catherine. (B., n° 113.)

Une épreuve de cette pièce a été vendue 1,060 fr. à la vente Debois, n° 520, et achetée par M. Hauser. Elle venait de la collection Denon, n° 22 du catalogue, où elle est annoncée comme étant bien conservée, ayant une marge d'une ligne, et pourtant doublée. On sait que l'œuvre de Marc-Antoine de la collection Denon n'a pas été vendue en vente publique.

Adam et Ève. Gravé par *Marc-Antoine* d'après Raphaël.

C'est une des plus rares gravures de l'œuvre du maître.

Une épreuve fut vendue 1,010 fr. à la vente Debois, n° 488 du catalogue, et achetée par M. Delessert.

Jésus-Christ célébrant la Cène. Gravé par *Marc-Antoine* d'après Raphaël.

Estampe des plus parfaites et des plus rares du maître. Elle est connue sous le nom de la Cène aux pieds, parce qu'on voit les pieds de toutes les figures. (Bartsch, n° 26.)

Une épreuve magnifique, d'une grande vigueur de ton et d'une conservation parfaite, fut vendue chez M. Revil, n° 111 du catalogue, au prix de 1,229 fr.

La même épreuve, à la vente Debois, n° 500, fut vendue 2,900 fr. et achetée par M. Duchesne a^e. pour la Bibliothèque Impériale.

Le Massacre des innocents. Gravé par *Marc de Ravenne*. C'est la copie de la même pièce par *Marc-Antoine* d'après Raphaël, qui est connue sous le nom de la Pièce au chicot. (Bartsch, n° 20.)

Suivant Malvasia, l'estampe originale avait été gravée par Marc-Antoine pour un particulier, avec l'engagement de ne la faire jamais une seconde fois ni pour lui ni pour d'autres; mais cette gravure ayant eu beaucoup de succès, l'espérance d'un grand bénéfice engagea l'artiste à en faire une répétition. Cette répétition serait la pièce de Marc de Ravenne. Cela prouve seulement que cette copie est si parfaite, qu'on a pu la croire du maître. Un examen plus attentif a montré qu'il y avait des différences sensibles et qu'elle était inférieure à l'originale, qu'on lui préfère toujours

Une épreuve de la copie a été vendue 1,255 fr. à la vente Debois, n° 498 du catalogue; elle a été achetée par M. Buffa.

Le Bourgmestre Six, par *Rembrandt*. (Bartsch, n° 285. Claussin, n° 282.)

Une épreuve de deuxième état, c'est-à-dire avec l'appui de la fenêtre supprimé, sur papier du Japon, a été vendue 3,000 fr., catalogue Debois n° 1000, et achetée par M. Hauser. Elle venait de la collection R. Dumesnil.

La même épreuve a été vendue 3,500 fr. à la vente Thorel en 1853.

Une épreuve de premier état, avec l'appui de pierre de la fenêtre qui est supprimé dans le second état, a été vendue 864 livres, en 1755, à la vente du Comte de Chabannes, elle est maintenant à la Bibliothèque Impériale. Les épreuves de cet état sont de la plus grande rareté.

Une autre épreuve de toute beauté, mais de second état, a été vendue 910 livres, en juin 1765, à la vente du cabinet du Prince de Rubempré.

Portrait d'Éphraïm Bonus, médecin juif, gravé par *Rembrandt*. (Bartsch, n° 278. Claussin, n° 275.)

Une superbe épreuve de deuxième état, c'est-à-dire avec la main plus travaillée et la bague éclaircie, a été vendue 1,010 fr. à la vente du cabinet Van den Zande et achetée par M. Maulaz.

C'est la plus belle épreuve connue, elle provient des cabinets Wolterbeck, de la Motte Fouquet et Godefroy de Caen.

Portrait de Jean Lutma, orfévre de Groningen. Gravé par *Rembrandt*. (Bartsch, n° 276. Claussin, n° 273.)

Une belle épreuve de second état, avant la croisée, avant le nom de

Rembrandt et l'année 1656, et aussi avant les mots *Johannes Lutma aurifex*, a été vendue 1,060 fr. à la vente Debois, n° 995 du catalogue. Elle provenait des collections Claussin et Astley.

Jésus-Christ guérissant les malades. Estampe connue sous le nom de la Pièce de cent florins; gravée par *Rembrandt*.

Une épreuve magnifique, de premier état sur papier du Japon, de la plus belle conservation, avec un pouce de marge, a été vendue 1,301 fr. à la vente Revil, en 1838, n° 163 du catalogue.

Une autre épreuve a été vendue 4,095 fr. à Londres, en 1835, à la vente Pole Carrew.

Une autre épreuve, en juin 1840, à Londres, a été vendue 5,775 fr., vente William Esdaille.

A la vente Debois, n° 947, une épreuve a été achetée 2,800 fr. par M. Ryman.

A la vente Rattier, en mars 1859, une belle épreuve de premier état a été vendue 1,300 fr.

En 1770, une même épreuve a été payée 800 fr. à Londres.

Ecce Homo, par *Rembrandt*.

Une très-belle épreuve du 2e état, avant les contre-tailles sur le visage du Juif qui est au-dessus de celui qui tient le roseau, a été vendu 1,095 fr. à la vente Debois, n° 949 du catalogue, et achetée par M. Delessert. Les épreuves de cet état qui sont de premier choix laissent voir, dans la marge du bas, des traits échappés qui ne sont pas ébarbés.

Le Paysage aux trois arbres, par *Rembrandt*. (Claussin, n° 209. Bartsch, n° 217.)

Une épreuve, d'une beauté extraordinaire, a été vendue 1,050 fr. à la vente du cabinet de M. Van den Zande, n° 2365, et achetée par M. Guichardot. Elle provenait des cabinets Claussin et Revil.

Une belle épreuve a été vendue 850 fr., en mars 1859, à la vente Rattier.

Le Paysage aux trois chaumières. Gravé par *Rembrandt*. (Claussin, n° 214. Bartsch, n° 217.)

Une très-belle et très-rare épreuve de 1er état a été vendue 1,700 fr. à la vente Debois, n° 984, et achetée par M. Delessert. Elle est avant les contre-tailles sur le toit de la troisième chaumière, avant des travaux en différents endroits du chemin qui est devant les chaumières. Elle est couverte des barbes de la planche.

Elle provient du cabinet de M. Claussin.

LE BON SAMARITAIN. Gravé par *Rembrandt*. (Claussin, n° 94.)

Une belle épreuve de premier état a été vendue 1,800 fr. à la vente Debois, n° 957 du catalogue, achetée par M. Hauser.

On sait que les epreuves du premier état sont celles où la queue du cheval est blanche, et le mur d'appui du perron, clair et sans ombre. C'est une pièce très-rare à trouver en bonne conservation. Celle-ci est bien conservée et laisse voir le témoin du cuivre, des essais de burin, et un essai de paysage sur le côté. Ces essais n'ont été mentionnés dans aucun catalogue.

La même épreuve a été vendue 2,100 fr. à la vente Thorel, et achetée par M. Colnaghi, marchand d'estampes à Londres.

LE BERGER ASSIS, par *Jean-Henri Roos*. Le berger dort appuyé contre un piédestal surmonté d'un vase orné de sculptures. Pièce en hauteur. Très-rare. (Bartsch, n° 38.)

Une première épreuve, de la plus grande rareté, a été vendue 1,590 fr. à la vente Debois, n° 1024 du catalogue, et achetée par M. Duchesne aé. pour la Bibliothèque Impériale. Cette épreuve est avant des tailles passées depuis sur différentes parties de la composition, principalement sur un mouton qui est debout et sur une chèvre couchée qu'on voit à gauche; elle est aussi avant le ciel, dont la place est blanche, et où l'on n'aperçoit que la marque de quelques imperfections du cuivre. Il y a l'année 1660 au lieu de l'année 1664 que l'on trouve aux secondes épreuves. Bartsch n'a décrit que le 2e état.

Cette épreuve avait fait partie de la collection Rossi, avril 1822, n° 194 du catalogue, où elle a été vendue 160 fr., et de la collection Revil, 1838, sous le n° 227, où elle a été vendue 261 fr.

LES VOYAGEURS. Pièce très-rare gravée par *Jacques Ruisdael*. On sait que l'œuvre de Jacques Ruisdael se compose de dix pièces, selon le catalogue Rigal. Bartsch n'en décrit que sept.

Une superbe épreuve des Voyageurs a été achetée 1,029 fr. à la vente Lasalle, n° 788 du catalogue, par M. Daubrée, amateur de Nantes.

PORTRAIT DE CHARLES Ier, roi de la Grande-Bretagne, représenté en pied et en manteau royal. Dessiné et gravé par *R. Strange*, en 1770, d'après le tableau d'Antoine Van Dyck que possédait Strange et qui avait appartenu à Charles Ier. Ce tableau, devenu la propriété de Jacques II, fut donné par lui au cardinal Howard,

puis ensuite il appartint à Jacques Edgar, à la mort duquel il fut acheté par Strange.

Une épreuve avant toute lettre, avant des travaux sur les pieds et à la moustache du personnage, avec des marges vierges, très-rare de cet état et de cette conservation, a été vendue 1,020 fr., catalogue Debois n° 1125, achetée par M. Hauser.

Une autre épreuve, très-rare aussi, avant la lettre, mais entièrement terminée, avec des marges vierges, a été achetée 1,030 fr. par M. Van Marck, à la vente Debois, n° 1126.

Le cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale a acheté à un artiste de Paris, en 1840, une épreuve entièrement terminée, mais avant la lettre, au prix de 1,500 fr.

Saint Jérôme. Dessiné par *R. Strange,* à Parme, en 1763, et gravé par lui en 1771, d'après le tableau du Corrége qui se voyait dans l'une des salles de l'Académie. Il représente la Vierge, l'Enfant Jésus, la Madeleine et saint Jérôme; les figures sont de petite nature.

Le Corrége le fit en 1523, par ordre de Briséis Collo, veuve d'Ottaviano Bergonzi, gentilhomme parmesan, pour la somme de 400 livres de Parme.

Il le termina en six mois, à la satisfaction de la dame, qui lui donna en présent, et par-dessus le marché, deux voitures de bois, un porc gras et quelques mesures de froment. En 1528, la veuve donna ce tableau au monastère de Saint-Antoine de Parme, où il est resté jusqu'en 1749. A cette époque, le Roi de Portugal ayant fait offrir de ce tableau 40,000 sequins, et l'abbé des Antonins étant vivement tenté de le lui céder, la ville de Parme, informée de cette négociation, recourut à l'Infant don Philippe, qui le fit transporter dans une des salles de la cathédrale le 29 novembre 1749. Il y demeura en dépôt jusqu'en 1756, qu'un peintre français, Jollain, voulant le prendre au voile, pour le copier, et en ayant été empêché par les chanoines qui le chassèrent, s'en plaignit au Prince qui, trois jours après, fit conduire le tableau, sous l'escorte de 24 grenadiers, à sa maison de plaisance de Colorno. L'année suivante, l'Infant ayant fondé une Académie des Beaux-Arts, ce chef-d'œuvre fut de nouveau rapporté à Parme et placé dans une des salles de l'Académie. Le Roi de Portugal n'est pas le seul qui ait eu le désir d'acquérir ce tableau; le Roi de Prusse, l'Électeur de Bavière et d'autres souverains ont, à diverses époques, fait des offres très-considérables. Toutes ces tentatives

furent infructueuses. Lors de nos guerres d'Italie, ce tableau fut acheté par la France et ce marché fut l'objet d'un article séparé dans le traité passé entre le Prince de Parme et le général Bonaparte. Le Prince ressentait si vivement la perte de ce tableau, qu'il fit offrir un million au général pour le garder, ce que le général refusa. L'esquisse originale de ce tableau existait, dit Lépicié, parmi les tableaux du Roi. Elle avait été donnée à Louis XIV par le comte de Tessin. Augustin Carrache l'a gravé en 1586.

Une belle épreuve de la gravure de Strange fut vendue 1,015 fr. à la vente Debois, n° 1114, et achetée par M. Hauser.

Lo Spasimo di Sicilia. Jésus portant sa croix au Calvaire. Gravé par *Paul Toschi*, élève de *Bervic*, d'après le tableau de Raphaël, peint pour une église de Palerme qui se nommait Santa Maria dello Spasimo. Ce tableau est maintenant dans la Galerie Royale de Madrid. Il vint à Paris en 1810 et fut alors rentoilé par M. Bonnemaison; en 1816 il fut rendu à l'Espagne, et il occupe aujourd'hui la place d'honneur, au centre du salon d'Isabelle II.

Une belle et rare épreuve, avant toutes lettres et avant plusieurs contre-tailles dans la terrasse du bas, a été vendue 1,050 fr. en 1844, catalogue Debois, n° 1165, et achetée par M. Hauser. L'épreuve est sur papier de Chine et la marge est couverte d'essais de burin.

L'épreuve que possède la Bibliothèque Impériale a été payée 450 fr. en 1833.

Le Cavalier et les deux chasseurs. Gravé par *Adrien Van de Velde*.

Une épreuve de cette estampe, la seule connue, a été vendue 1,000 fr. à la vente Rigal, n° 817 du catalogue. Elle provenait de la collection Van Leyden, vendue à Amsterdam en 1811. Comme Bartsch ne la cite pas, en voici la description.

Le cavalier, la main gauche élevée, paraît indiquer un rendez-vous à un des chasseurs debout près de lui; derrière eux il y a un grand arbre. L'autre chasseur est assis du côté opposé, sur le penchant du terrain, derrière lui on voit cinq chiens d'espèces différentes.

A gauche sur le ciel, on lit : A. V. Velde f. 1653, le tout tracé à rebours. Hauteur 63 millimètres, largeur 86 millimètres.

La Fileuse. Gravée par *Adrien Van de Velde*.

Une épreuve de cette estampe, la seule qui soit connue, a été vendue

1,000 fr. à la vente Rigal, nº 816 du catalogue. Elle venait de la collection Van Leyden fils ; vendue à Amsterdam en 1811. Comme elle a été inconnue à Bartsch, en voici la description.

Une fileuse est assise près d'une tente où un homme est couché ; elle parle à un villageois qui se trouve dans un chemin creux et qui s'appuie sur le terrain ; plus loin il y a un âne et deux chèvres.

Sur le ciel, à gauche, on lit : A. V. Velde f., et au-dessous, 1653. Le chiffre 3 est à rebours. Hauteur 61 millimètres, largeur 88 millimètres.

Portrait d'André Deonyzoon-Winius, commissaire du grand-duc de Moscovie, gravé par *Corneille Vischer;* estampe connue sous le nom de *l'homme au pistolet.*

Une première et rarissime épreuve, avant la lettre, avant l'écriture tracée sur la feuille de papier que tient le personnage, et enfin avant le nombre 1,000 inscrit sur la barrique qui est derrière le fauteuil, a été vendue 1,660 fr., catalogue Debois, nº 1192, et achetée par M. Defer.

Portrait de Guillaume de Ryck, par *Corneille Vischer.*

Une première et rare épreuve a été vendue 1,020 fr. à la vente Debois, nº 1195 du catalogue, et achetée par M. Defer. Elle avait, avec les épreuves ordinaires, les différences suivantes : elle est avant le titre hollandais et les douze vers hollandais qui se trouvent au-dessous. La lèvre supérieure du personnage ne paraît pas, elle est couverte par la moustache qui passe par-dessus la bouche. Du côté droit, la tête et la barbe sont plus colorées, et la main plus articulée.

Mort de Cléopatre. Gravée par *J. G. Wille* en 1754, d'après le tableau de G. Netscher, appartenant au Comte de Vence, à la vente duquel il fut vendu 1,800 fr.

Une épreuve avant la lettre, seulement avec les armes, a été vendue 1,081 fr. à la vente Debois, et achetée par M. Dutuit, de Rouen. Elle provenait du cabinet de M. Karcher, vendu en 1825.

Cette estampe, très-rare, est en hauteur.

L'Instruction paternelle, estampe gravée par *J. G. Wille* en 1765, d'après le tableau de *Terburg* actuellement à la Galerie Impériale de l'Ermitage.

Une épreuve avant toute lettre a été vendue 1,100 fr. à la vente Debois, nº 1250 du catalogue, achetée par M. Hauser.

Cette estampe est connue sous le nom de la robe de satin, à cause de la grande perfection avec laquelle l'artiste a rendu le brillant des étoffes.

Voilà ce que j'ai pu trouver d'estampes vendues au moins mille francs; il n'est pas inutile de redire que je ne me suis occupé que de la France. Je ne suis pas certain d'avoir tout dit, mais il ne doit pas y avoir beaucoup d'omissions. On a pu voir que les prix élevés datent tous de ce siècle. Parmi les ventes modernes, c'est la vente Debois qui m'a fourni le plus grand nombre d'exemples. Cette vente, en effet, a été la plus belle de ce siècle, non sous le rapport du nombre, mais par l'importance et la qualité des gravures qui la composaient.

Ce catalogue comprend 41 estampes faites par 18 graveurs différents.

FAUCHEUX.

PERSPECTIVE SAVANTE

ET

PERSPECTIVE PITTORESQUE.

M. Adhémar, le savant professeur de mathématiques appliquées, par les mains duquel ont passé non-seulement la plupart des architectes de notre temps, mais aussi les charpentiers, les appareilleurs, les tailleurs de pierre, et auquel la science de la construction doit ses meilleurs travailleurs, commence à réimprimer une nouvelle édition de son *Traité de perspective*. Le fragment qu'on va lire et qui doit le terminer est un morceau d'actualité écrit en réponse à quelques affirmations incidentes un peu trop légères et superficielles avancées par M. Delécluze dans sa Revue du Salon de cette année. Il a été d'abord imprimé par M. Adhémar à quelques exemplaires destinés à ses amis; l'un d'eux nous est tombé dans les mains, et nous nous empressons de faire jouir nos lecteurs de ce remarquable morceau de critique, écrit avec une simplicité de logique, et un sentiment des deux côtés de la question qui lui donnent une valeur toute particulière dans cette question où ni l'art ni la science ne peuvent impunément être méconnus, et où il faut au contraire les unir complétement.

A. de M.

J'ai dit ailleurs que la plupart des peintres éprouvent une grande aversion pour les études géométriques; beaucoup d'entre eux se glorifient de leur ignorance à cet égard et, ce qui est le plus fâcheux, c'est qu'ils sont souvent poussés dans cette voie par ceux qui devraient les en détourner.

Afin de prouver que je n'exagère pas, je placerai ici quelques lignes extraites d'un article de M. Delécluze, sur l'exposition des tableaux (*Débats*, 13 mai 1859).

Voilà comment il s'exprime :

« En commençant la Revue du Salon, nous avons signalé la « dimension excessive de certains tableaux, non-seulement en « raison de l'importance très-secondaire de quelques sujets,

« mais relativement aux lois de l'optique. Il serait bièn à désirer « qu'un artiste versé dans la science de la perspective en fît un « Traité *vraiment pittoresque*. Dans tous les livres où cette science « est traitée, on part de principes abstraits, *par conséquent* « *conventionnels*. Ainsi, la ligne d'horizon, toujours courbe dans « la nature, puisqu'elle n'est qu'un *segment* du cercle de la terre, « est constamment figurée, dans les Traités de *perspective savante*, « par une ligne droite tirée rigoureusement à la règle. En outre, « les lignes perpendiculaires à l'horizon qui est courbe, tendant « au centre de la terre, sont considérées par la *science* comme « parallèles. Pour reconnaître combien l'application de ces « principes abstraits est *antipittoresque*, on n'a qu'à comparer « le dessin d'un monument fait par un artiste dont *l'œil est juste* « et *la main obéissante*, avec la reproduction du même édifice « obtenue par les *moyens scientifiques* employés ordinairement « par les architectes.

« En effet, à l'aide de la *perspective savante*, on peut, sans « s'éloigner beaucoup d'un objet, en donner un aspect, mais qui « présentera des anamorphoses épouvantables; tandis qu'en « obéissant à la *perspective pittoresque*, forcé que l'on sera de « tenir compte de la portée de la vue et du cercle de vision dans « lequel cet organe peut saisir facilement la forme caractéristique « des objets, on obtiendra des aspects sous lesquels la chose « représentée sera aussi peu déformée que possible, résultat « des plus importants pour l'art. »

M. Delécluze occupe une place trop élevée parmi les hommes qui se sont donné la mission de juger les artistes, pour qu'il soit permis de laisser passer sans réponse les erreurs accumulées dans les lignes précédentes.

D'abord, le mot de *perspective savante*, mis à chaque instant en opposition avec la *perspective pittoresque*, indique assez le peu d'estime que M. Delécluze paraît professer pour la première de ces deux méthodes. J'aurais désiré cependant qu'il nous eût donné, avant tout, une bonne définition de ce qu'il entend par perspective pittoresque. Mais je soupçonne qu'il n'emploie cette expression, dans le cas actuel, que pour indiquer la perspective *qui n'est pas savante*. Je crois cependant que M. Delécluze aurait mieux fait comprendre sa pensée en distinguant les deux sortes de perspectives dont il a voulu parler, par les mots de *perspective*

géométrique et de *perspective artistique;* ou, s'il le préfère, *perspective des géomètres* et *perspective des peintres.*

J'ajouterai cependant que je laisse à M. Delécluze toute la responsabilité de cette distinction; car, pour moi, je ne connais qu'une seule espèce de perspective, c'est la *perspective exacte.*

Il faut d'ailleurs que M. Delécluze soit bien effrayé par la géométrie, pour donner le nom de *perspective savante* à des méthodes qui n'exigent que les premières notions de la géométrie la plus élémentaire.

Je conviens avec M. Delécluze que la plupart des exemples donnés dans les ouvrages purement géométriques sont faits pour dégoûter de l'étude de la perspective; mais il ne faut pas en accuser la *géométrie.*

Les principes *théoriques et abstraits* donnés par les géomètres sont rigoureusement exacts et par conséquent ne sont pas *conventionnels,* comme dit M. Delécluze, car il n'y a pas de convention dans la géométrie; mais ces principes ont été mal appliqués, parce qu'ils l'ont été par des théoriciens, par des hommes qui, n'étant pas artistes, n'avaient aucune idée des conditions nécessaires pour obtenir de bons résultats.

Il en est de même de tous les principes quand on ne sait pas les appliquer. Ainsi, la vapeur, l'électricité sont certainement des principes vrais et qui n'ont rien de conventionnel; mais si dans leur application on ne prend pas toutes les précautions nécessaires, on s'exposera aux plus grands dangers.

Si un homme invente une machine ingénieuse et utile, qui fonctionne mal, parce qu'il aura essayé de l'exécuter lui-même au lieu d'en charger d'habiles ouvriers, cela devra-t-il faire rejeter une invention dont on n'aura pas fait d'abord une application convenable? Laissons faire les praticiens au lieu de les décourager; ils sauront bien tirer tout le parti possible de cette nouvelle machine.

Il ne faut donc pas accuser la *géométrie.* Il faut seulement accuser ceux qui ne savent pas s'en servir : la seule différence, c'est que les géomètres s'en servent maladroitement, parce qu'ils n'ont pas le sentiment artistique; et que les artistes ne s'en servent pas du tout, parce que, ne la comprenant pas, ils ne peuvent soupçonner combien elle leur serait utile.

Au surplus, il suffit, pour éviter les anamorphoses ridicules

données dans la plupart des traités purement géométriques, d'éloigner le point de vue jusqu'à la distance où devrait se placer un bon dessinateur pour obtenir un dessin convenable. Or, j'ai fait voir ailleurs que cette condition, souvent impossible à obtenir pour l'artiste, est toujours facile pour le géomètre.

M. Delécluze n'est pas heureux dans le choix des moyens qu'il propose pour obtenir une *perspective pittoresque*. Ainsi il dit que la ligne d'horizon est toujours courbe dans la nature, puisqu'elle n'est qu'un *segment* du cercle de la terre; et partant de là, il reproche à la *perspective savante* de figurer cette ligne par une droite rigoureusement tirée à la règle.

On sait en effet que l'horizon réel est un *arc du cercle* suivant lequel la surface du globe est touchée par un cône dont le sommet serait situé dans l'œil du spectateur. On sait de plus que la perspective de cet arc de cercle est un *arc d'hyperbole;* mais ce n'est pas là un motif pour donner de la courbure à la ligne d'horizon d'un tableau.

En effet, je ferai d'abord remarquer qu'il ne peut être question ici des paysages, dans lesquels l'horizon réel est ondulé suivant la silhouette des terrains, montagnes ou collines, qui bornent la vue. C'est donc seulement dans les sujets maritimes que la ligne d'*horizon réel* est figurée sur le tableau. Or, ici, je suis fort embarrassé; car, pour démontrer ce que je vais dire il faudrait employer la géométrie, et M. Delécluze a une si grande aversion pour cette science que, si j'en dis un seul mot, il ne m'écoutera plus. Je me contenterai donc, pour le moment, de donner le résultat du calcul que tout le monde peut faire *sans être savant*. Il suffit, pour cela, de connaître un peu de géométrie élémentaire.

Si pour faire un tableau de marine on suppose que le spectateur est sur une dune ou sur une falaise, élevée de 60 *mètres* au-dessus du niveau de la mer, ce qui est à peu près la hauteur des tours de Notre-Dame; la ligne d'horizon sur ce tableau sera une courbe dont la flèche ne serait que $\frac{1}{6000}$ de sa longueur, en supposant le spectateur éloigné, comme le veut M. Delécluze, d'une quantité égale à trois fois la largeur du cadre.

Ainsi, sur un tableau qui aurait 6 *mètres* de largeur, la flèche ne sera que de $\frac{6^m}{6000} = 0^m,001 = 1$ *millimètre*, ce qui serait à peu près l'épaisseur du crayon. Or, en supposant que l'on parvînt à tracer une semblable courbe sur une toile de 6 *mètres* de large,

je ne sais pas si le tableau serait beaucoup plus *pittoresque*.

En admettant pour l'horizon une courbure qui n'existe qu'en théorie, et qu'il est impossible d'exprimer en pratique, M. Delécluze se hâte d'en conclure que les verticales, perpendiculaires à l'horizon qui *est courbe,* ne peuvent pas être parallèles entre elles. Cela est parfaitement logique; mais il est évident que, si la courbure de l'horizon est insensible, le défaut de parallélisme des verticales le sera également.

En effet, on sait en géométrie que les parallèles comprises entre les deux côtés d'un angle sont entre elles comme leurs distances au sommet. Or, prenons pour exemple les axes de deux colonnes de 20 *mètres* de hauteur chacune, et rappelons que le rayon de la terre est de 6366260 *mètres*.

Les distances entre les axes de ces deux colonnes, mesurées à la hauteur des bases et des chapiteaux, seront entre elles comme 6366260 est à 6366280; c'est-à-dire que la distance des axes à la hauteur des chapiteaux ne surpassera la distance à la hauteur des bases que de $\frac{20}{6366260}$ ou $\frac{1}{313313}$ de cette dernière quantité. Ainsi, pour un monument dont la façade parallèle au tableau aurait 30 *mètres* de largeur, le défaut de parallélisme des deux verticales extrêmes serait exprimé par $\frac{30^m}{313313} = 0^m,00009$, c'est-à-dire moins que la *dixième* partie d'un *millimètre :* et si la perspective du monument n'occupait sur le tableau qu'une largeur de 1 *mètre,* la différence des distances prises en bas et en haut des verticales extrêmes ne serait que $0^m,000003$, c'est-à-dire la *millième partie de* 3 *millimètres*.

Je serais curieux de connaître l'artiste assez sûr de son *coup d'œil* et de *l'obéissance de sa main,* pour rendre appréciable une courbure aussi microscopique; et, dans tous les cas, je demanderai encore ce que cela pourrait ajouter de pittoresque à un tableau.

Les maçons qui ont construit la colonnade du Louvre ont dû certainement employer le fil à plomb pour régler la pose des pierres; il s'ensuit donc que les colonnes sont perpendiculaires à la surface du globe, et que par conséquent elles ne sont pas parallèles. Or j'avoue que jusqu'à présent ce défaut de parallélisme m'a toujours échappé.

En suivant les conseils de M. Delécluze, un artiste, entraîné par l'amour du pittoresque, empruntera quelque jour un compas pour tracer la ligne d'horizon, et peindra la colonnade du Louvre

sous la forme d'un éventail. Je serais curieux de savoir ce que M. Delécluze dirait d'un pareil tableau.

Parlons sérieusement et convenons, que s'il était vrai, comme certains artistes le prétendent, que la géométrie fût capable de refroidir l'imagination, il y a des cas où elle pourrait en régler les écarts.

Pour faire comprendre la diminution de grandeur qui provient de l'éloignement des objets, M. Delécluze conseille aux dames, « lorsque la conversation languit dans un salon, d'étendre un peu « le bras et de tenir leur éventail fermé devant les personnes « qui sont placées à l'autre extrémité de la salle où elles se trou- « vent; de manière que leur *grandeur apparente*, ou, si on « l'aime mieux, la diminution perspective, vienne en fixer la « dimension précise à leurs yeux. »

Je conviens avec M. Delécluze que l'on n'a pas besoin d'être bien savant pour faire cette expérience, et je me rappelle qu'à l'âge de sept ou huit ans je plaçais mon doigt sur une vitre et j'étais tout émerveillé de voir qu'un corps aussi petit pût cacher entièrement des monuments et des maisons situés à une grande distance. J'ai pu acquérir par là un premier sentiment de perspective; mais si je n'y avais pas ajouté un peu de géométrie, je doute que cela m'eût mis en état de tracer la perspective d'un tableau. Si alors j'avais été capable de raisonner, j'aurais conclu de l'expérience précédente qu'il ne faut pas placer d'objets trop près de l'œil, comme le font malgré eux les photographes et les artistes les plus habiles, lorsqu'ils veulent dessiner un monument dont ils ne peuvent s'éloigner à une distance convenable.

M. Delécluze compare la perspective des peintres à celle des architectes, et donne la préférence aux premiers; mais ouvrez le second volume du *Traité d'architecture* de M. L. Reynaud, étudiez les pl. 44, 59 et 83; puis, comptez les tableaux qui, sous le rapport de la perspective, pourraient soutenir la comparaison. Vous ne trouverez dans la plupart d'entre eux que des détails insignifiants, comme, par exemple, deux ou trois marches d'escalier, une porte, un bout de corniche, une table ou quelques meubles que l'artiste ne saurait ni dessiner ni peindre s'il ne les avait sous les yeux.

J'estime autant que M. Delécluze la *sûreté du coup d'œil* et *l'obéissance de la main*; mais à quoi cela servirait-il à un peintre

qui habite Paris, pour dessiner la perspective d'un monument situé à Rome ou en Angleterre; et, quand il ferait le voyage, comment se placerait-il si le monument est entouré de maisons? C'est alors que, malgré tout son talent, il ne pourra faire que des anamorphoses ridicules.

Enfin, si le monument n'existe que dans l'imagination du peintre, à quoi lui servira la sûreté de son coup d'œil? Il peut se procurer des modèles pour le torse, la figure, la barbe; mais quand il veut peindre un monument il est obligé d'en faire tracer la perspective par un architecte; M. Delécluze sait cela aussi bien que moi.

J'excepte, bien entendu, quelques peintres de genre, qui ont presque toujours commencé par étudier consciencieusement l'architecture et la perspective; mais, ce sont là des exceptions très-rares.

Au surplus, toutes ces discussions interminables proviennent évidemment d'un malentendu qu'il serait bien facile de faire disparaître. Ainsi j'admettrai volontiers que les artistes possèdent le sentiment de la perspective qui manque aux géomètres; les géomètres, au contraire, connaissent les principes que les peintres ignorent complétement : d'où il faut conclure qu'une bonne perspective ne pourrait être faite que par un géomètre artiste ou par un artiste géomètre. Nous devons donc chercher à inspirer le goût des arts aux géomètres qui veulent faire de la perspective et le goût de la géométrie aux artistes. C'est le but vers lequel j'ai constamment dirigé mes efforts, tandis que M. Delécluze dirige les siens en sens contraire.

J'ai tâché de réunir chez les élèves les facultés de l'artiste et du géomètre, tandis que M. Delécluze cherche à les séparer. Il reste à décider qui a raison de lui ou de moi.

NOTICE

SUR LES COLLECTIONS D'OBJETS D'ART

APPARTENANT A S. A. R. LE DUC D'AUMALE.

Bien peu de personnes connaissent, en France, les remarquables travaux de M. Waagen, conservateur du Musée de Berlin, sur les collections d'objets d'art conservées en Angleterre ; ils forment déjà cinq volumes et ils ont été l'objet des éloges des juges les plus compétents. On y trouve une foule de renseignements très-peu répandus et d'une haute importance pour l'histoire de l'art.

Nous emprunterons au dernier volume de l'ouvrage de M. Waagen quelques renseignements sur une collection qui a pour des lecteurs français un intérêt spécial ; c'est celle qu'a formée Mgr le duc d'Aumale à Orleans-House, Twickenham, près de Londres. On sait que ce prince figure au nombre des bibliophiles les plus fervents et qu'il forme à grands frais une bibliothèque qui a déjà peu de rivales. C'est lui qui, à la vente Parison, acquit pour prix de 1,900 fr. le *César* qui avait appartenu à Montaigne et qui portait une longue note autographe du célèbre philosophe ; à la dernière vente Libri il a fait des achats importants.

Il y a peu de mois le riche cabinet de M. Cigongne, si remarquable sous le rapport de l'ancienne littérature française, est devenu sa propriété. Mais ce n'est pas à ce point de vue que nous envisagerons aujourd'hui les collections de Son Altesse ; nous nous occuperons seulement des objets d'art.

M. Waagen signale parmi les œuvres des maîtres de l'école italienne :

Sandro Botticelli. La Vierge ayant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui prend une rose dans un panier de fleurs qu'un ange lui présente. Tableau séduisant et d'un fort beau coloris. La tête de la Vierge est pleine de charme. L'œuvre appartient à la première manière de l'artiste, et l'influence de son maître Fra Filippo Lippi s'y montre très-clairement.

Bernardino Luini. La Vierge et saint Joseph à genoux, adorant l'Enfant Jésus. Composition simple, mais ayant un grand mérite ; la tête de la Vierge est pleine de noblesse ; il y a une grande puissance dans le coloris et beaucoup de soin dans l'exécution.

Luca Longhi. La Vierge et l'Enfant Jésus sur un trône; à leurs pieds un ange jouant du luth. A la droite saint François, à la gauche saint Antoine de Padoue; au-dessous, à mi-corps, le personnage qui commanda le tableau et sa femme. C'est peut-être le chef-d'œuvre de cet artiste surnommé le Raphaël de Ravenne. Les têtes sont d'un caractère noble et sérieux, l'ange est d'une grande beauté; les portraits sont vrais et animés.

Giulio Romano. Un portrait de femme d'une grande animation et d'une grande puissance de coloris. La position d'une main n'est pas heureuse.

Primaticcio. Portrait du cardinal de Chatillon. Signé et daté de 1548. Les portraits de ce maître sont extrêmement rares; celui-ci est donc précieux, le dessin est correct; il y a de la solidité dans l'exécution et de la chaleur dans le coloris.

Scipio Gaetano. Un portrait d'homme Ce maître, dont les productions se rencontrent rarement hors de l'Italie, unit une conception animée à un coloris puissant. Un autre portrait dû à son pinceau est celui d'un vieillard dont la physionomie a un caractère judaïque. La chaleur et la profondeur du coloris rappellent Rembrandt.

Annibale Carraci. Vénus endormie entourée de nombreux amours. Proportions plus grandes que nature, un paysage sert de fond. La grâce et la noblesse des formes, la puissance du coloris mettent cette production au niveau des plus belles fresques exécutées par ce maître au palais Farnèse à Rome.

Guido Reni. La Madonna della Pace. Tel est le nom donné à ce tableau qui représente la Vierge sur un trône tenant dans ses bras l'Enfant Jésus qui donne sa bénédiction. Des anges sont tout alentour. Les têtes sont gracieuses; le coloris est brillant, chaud et clair, l'exécution soignée.

Lionello Spada. Jésus-Christ ayant auprès de lui deux soldats; on lui enfonce dans la tête une couronne d'épines. Tableau largement et solidement peint, bien dessiné et plein de vie.

Sassoferrato. La Vierge et l'Enfant Jésus que saint Joseph adore. Tableau différent de la manière habituelle de ce maître; il y a de la noblesse dans les têtes.

Salvator Rosa. Parmi de nombreuses productions de ce grand artiste qui se trouvaient dans la collection du prince de Salerne on peut signaler Daniel dans la fosse aux lions et sa délivrance; deux tableaux d'un effet extraordinaire où se révèle le génie poétique et un peu désordonné de Salvator. Deux autres tableaux représentant un paysage hérissé de rochers; dans l'un est saint Jérôme, dans l'autre un moine en prière. L'exécution a de la grandeur et de la facilité.

L'école espagnole offre un petit tableau de Murillo : Saint Joseph et l'Enfant Jésus, l'un et l'autre vêtus de blanc. Il y a du charme et une grande netteté d'effet dans cette composition.

Passant à l'école néerlandaise, nous remarquerons Jésus avec les disciples d'Emmaüs par Gerard Honthorst. La scène est éclairée par une lampe et l'artiste en a tiré un effet frappant. Un portrait du comte de Berg par Van Dyck, conçu tout autrement que celui qui est à Windsor, est très-animé, et, sous le rapport de l'éclat, de la clarté du coloris, il rappelle le faire du Titien. Il faut attribuer à un artiste flamand du seizième siècle une *Mise au tombeau de Jésus-Christ* qu'on avait regardée comme l'œuvre de Daniel da Volterra. La composition manque d'agrément et les contours sont un peu durs, mais l'exécution est habile et il y a beaucoup de noblesse dans la tête de la Vierge qui s'évanouit.

En fait de maîtres de l'école française, on doit signaler :

Philippe de Champagne. Portrait du cardinal Mazarin, vu de face. Beaucoup de vie, et de l'habileté dans le coloris. Portrait de la mère Catherine-Agnès Arnauld de Port Royal, la même que celle qui est représentée en prière dans le célèbre tableau qui est au Louvre. Dessin admirable.

Jean Clouet. Portrait d'Eléonore, sœur de Charles-Quint et seconde femme de François I[er]. Ce tableau provient de la collection Bernal; comparé aux deux portraits du même maître et que l'on voit l'un à Hampton Court, l'autre chez M. de Minutoli en Silésie, il ne paraît pas exempt de dureté, et l'on pourrait croire que c'est une ancienne copie.

François Clouet. Portrait de l'épouse de Charles IX. Exécution très-soignée, mais un peu molle. Portraits de Henri II et de son fils le Duc d'Alençon à cheval. Deux miniatures de l'exécution la plus délicate. Portrait de Jeanne d'Albret, émail de Limoges, grandeur presque naturelle. Objet d'une très-grande rareté.

Léopold Robert. Une Napolitaine avec un enfant, assise sur les ruines d'une maison renversée par un tremblement de terre. Il y a beaucoup de sentiment dans les figures et l'exécution est admirable.

Nicolas Poussin. Le Massacre des Innocents, composition de peu de figures. Bon tableau authentique, mais l'action d'un des meurtriers foulant du pied un enfant mort est déplaisante.

H. Rigaud. Le jeune Louis XV, en costume de couronnement; grandeur naturelle. Un de ces tableaux de pompeux apparat où cet artiste excellait.

Largillière. Portrait d'homme; couleur chaude et claire; une des plus belles productions de ce maître habile. Une des mains est digne de Van Dyck.

Aubry. Une chasse au renard et une chasse au loup. Il y a beaucoup de vie dans ces compositions; leur exécution est soignée, et elles font honneur à cet habile peintre d'animaux.

Quelques peintures sur verre sont très-dignes d'attention. Le Duc de Montmorency accompagné de ses quatre fils encore en bas âge et tous à genoux implorant la protection de saint Jean l'Evangéliste. En face est la Duchesse avec ses trois filles dans la même position, et un autre saint. Ces portraits, demi-grandeur naturelle, sont exécutés avec beaucoup d'habileté; ils appartiennent à ce que la première moitié du seizième siècle a laissé de mieux en ce genre. Ils proviennent du château d'Ecouen, et on pourrait supposer que leurs cartons sont sortis de la main de Jean Clouet. Les deux figures de saints sont moins réussies; celle de saint Jean est empruntée au carton de Raphaël représentant saint Pierre et saint Jean guérissant un boiteux à la porte du Temple; l'autre, qui paraît de l'invention de l'artiste, est médiocre.

Une riche série de peintures sur verre représente l'histoire de Psyché. Les figures ont près de neuf pouces de haut; elles sont rendues avec une vérité et une expression dignes des plus grands éloges. On les attribue à Bernard Palissy.

Signalons aussi deux admirables portraits de Petitot sur émail, représentant Marie-Thérèse d'Autriche et le grand Condé; une animation particulière règne dans cette dernière figure.

Deux bustes en marbre du grand Condé et de Turenne, pàr Coustou, sont de fort beaux morceaux.

Une tête de Henri IV en cire coloriée, exécutée probablement d'après le moule pris après la mort de ce monarque, est faite avec beaucoup de soin. Les traits ont un caractère de bonté et d'animation extrêmement frappant.

M. Waagen signale sans s'y arrêter des verroteries anciennes, des carreaux de porcelaine vernie et ornés de peintures. Je ne parle de la bibliothèque que pour mentionner quelques manuscrits à miniatures. Une copie des Evangiles, in-8°, exécutée dans un couvent de la Westphalie vers 850; un fort beau livre de prières petit in-folio, exécuté pour le Duc de Berry, frère de Charles V; les miniatures, d'une dimension peu commune, peuvent être regardées comme ce que l'art français a produit de mieux en ce genre à cette époque. M. Barrois, dans sa *Bibliothèque protypographique*, n° 586, a dit quelques mots de cet admirable volume; une foule de miniatures empruntées à des sujets bibliques le décorent, et un examen attentif permet de les attribuer à trois artistes différents. Un calendrier représente avec beaucoup de naïveté

et de fraîcheur les occupations des douze mois de l'année, la fenaison, la moisson, la chasse, etc.

Un manuscrit du *Miroir historial* de Gilles Gracien, grand in-folio à deux colonnes, daté de 1463, est orné d'un grand nombre de miniatures où se montre la main d'un artiste habile; les têtes ainsi que l'ensemble des figures révèlent le style qui avait dominé en France et dans les Pays-Bas depuis l'an 1360 environ; on a ainsi la preuve que ce style resta encore en vigueur même après l'époque où une tendance plus réaliste avait prévalu en France dans la personne de Jean Fouquet et s'était développée dans les Pays-Bas dans les productions de l'école d'Hubert Van Eyck.

Une mention est due à un manuscrit des *Commentaires de César*; il se compose de trois volumes qui ont été cruellement dispersés. Le premier volume est au Musée britannique, le second à Paris à la Bibliothèque Impériale, le troisième appartient au Duc d'Aumale. Les miniatures sont de Godefroy qui a signé tout au long celle du feuillet 52 et qui a mis sur les autres son initiale G. Toutes portent la date de 1520. Elles diffèrent de celles du premier volume; l'artiste s'est attaché à imiter le style de l'école allemande et spécialement le faire d'Albert Durer.

Un grand in-folio à deux colonnes de la seconde moitié du quinzième siècle renferme divers romans de la Table Ronde (Tristan, Lancelot du Lac, etc.); il est orné de miniatures d'un mérite véritable.

Un charmant petit volumes d'*heures* de la main de Jarry attira les regards de M. Waagen. L'exécution calligraphique est parfaite. Les miniatures rappellent le genre de Mignard; les formes sont pleines d'agrément, la touche est des plus soignées, mais il faut reconnaître de la fadeur dans l'expression, de l'affectation et quelque insipidité dans la couleur. Deux petits anges qui soutiennent le titre, Moïse, David jouant de la harpe, une Madone, sont des sujets traités avec habileté.

Nous avons dit que le savant conservateur du Musée de Berlin, s'occupant par-dessus tout d'œuvres d'art, ne s'arrête pas à la splendide bibliothèque du duc d'Aumale. Il se borne à dire qu'il y a observé plusieurs éditions d'Alde sur vélin (notamment un Virgile et les Métamorphoses d'Ovide). Parmi les volumes xylographiques, il signale la *Vie de saint Jean-Baptiste*, exemplaire dont les figures, restaurées en quelques endroits, ne sont point coloriées, et qui a appartenu à MM. Payne et Foss, fameux libraires de Londres. Observons en passant que par suite d'une erreur de plume, M. Waagen a signalé comme regardant saint Jean-Baptiste un volume qui de fait concerne saint Jean l'Evangéliste *ejusque visiones apocalypticæ*. Aux détails fournis par le

Manuel du Libraire, t. II, p. 594, nous ajouterons la note de quelques adjudications que nous avons relevées. L'exemplaire Brienne-Laire, qui s'était payé 320 fr. en 1792, est monté à 91 l. st. chez le Duc de Buckingham en 1849 ; un autre a été payé 160 l. st., vente Dunn Garden en 1854. A Paris on a adjugé deux exemplaires à 2,960 fr., vente Barrois, n° 205, et à 6,000 fr., vente Bearzi, n° 1577. B.

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Joyaux et pièces d'orfèvrerie remarquables; bijoux des petits enfants (xve et xvie siècles).

Monsieur le Directeur,

Dans le dernier article que vous avez bien voulu insérer dans votre savant recueil, j'ai signalé quelques œuvres d'art qui m'avaient paru dignes d'être citées; permettez-moi, aujourd'hui, d'en mentionner quelques autres.

En 1433, je vois figurer dans un testament II pieches *de gherlewanes d'or*, estoffées de pières et de pierles, contenant LI pieches.

En 1445, on mentionne I *doittier de toille* à VI aniaux d'or, esmailliés, esquels a IIII pointes de deamans et II escuchons, ossi de deamant.

En 1451, on met en vente *ung petit esplinghier*, ouvret de fil d'argent, a tout V boutons d'argent (1).

L'année suivante, Rollant Canteraine, demeurant à Hasnon, vend à Piettre Hebbezon, craissier, à Valenchiennes, *une nois d'Inde* (2), à piet et à couvercle, *à une fleur de plaisance, et, par dessus ycelle fleur, a ung enffant.*

Les fleurs apparaissent, il est vrai, assez souvent sur les pièces d'argenterie et les joyaux les plus splendides.

Ainsi, en 1405, on vend une afficque d'or à III troches, cascune de IIII perles et I deamant ou milieu et III safirs, et, ou moislon d'icelle afficque, *une corniolle vremeille et blanche*, en my les moyennes.

En 1446, il est question d'unes petittes patrenostres de corail, estoffées de VI enseignes d'or, *à fachon d'un collyer*, d'un gros perle et de VIII patrenostres de cassidonne, avoecq une petitte bulette d'or (3) ata-

(1) Dans cette même vente figurent II grans plas *batis* et VI aultres petis de petitte ensengne; — une fourure de *rouge tuile,* et garnie de corps de toilles.

(2) Consult. M. le comte de Laborde, *Notice des émaux*, pp. 405-406.

(3) 1448. Jaquemars de Lille, dit Li baillieux, adont maires de Valenchiennes, vend une bulette d'or à lequelle a sour l'un des lez une Nostre Dame, et à l'aultre,

quié esdittez patrenostres, garnie de VIII petis perles autour, où il y a une ymage de sainte Margheritte, esmailliée, pes. lesdittez patrenostres et croisette (1) ensemble, ainsi aournée et estoffée, I m. ou environ.

En 1457, on parle d'un hanap d'argent, esmailliet d'asur, *où a une pottée de villiers*; tandis que, en 1483, nous remarquons une bourse de noir velour, estoffée de verde soye, aiant V *testes d'aulx* d'argent doret.

Je vais maintenant, monsieur le directeur, emprunter aux registres communs déposés aujourd'hui à la bibliothèque de Valenciennes la sentence suivante, qui pourra nous donner une idée des divers joyaux que l'on faisait porter alors aux enfants dans les riches cités flamandes.

1503. Des II filles Lion de Haynnau banyes à tousiours.

« Nous vous disons et faisons assavoir qu'il est venu à le cognoissance « des prévost et jurez que, depuis ung an, ou environ, Maryon de « Haynnau, fille Lion, demorant à Lespaix, s'est advanchié de suborner, « en diverses manières, pluiseurs jones et petis enffans, et de leur pren- « dre furtivement et larchineusement *les patrenostres*, *croisettes*, *et autres « baguettes*, *afficques et peles*, *que lesdis enffans avoient à leurs chaintures*, « *hatriaux* (cou), *bonnets* (2), *ou autres habillemens*. Desquelles parties « elle a vendues, et par Calotte, sa seur, à ce faire l'aydant et assistant, « fait vendre en pluiseurs lieux, *en tel nombre et si grande quantité*, *qu'el- « les n'en ont sceu*, *ne savent randre apaisement*; combien que de pluiseurs « ont esté trouvées saisies en divers lieux, dont restitucion a este faite à « ceux qui les avoient perdues. Et, pour ce que tels malicieux larchins, « longuement continuez en grande cautelle et déception, ne sont à souf- « frir, après ce que lesdittes Maryon et Calotte ont esté condempnées à « estre batues de verges (3) en divers lieux et quarfours, à cause de « leurs dits mesus, et, pour à autres donner exemple, nous faisons cy le « ban, etc. Nous banissons cy à tousiours lesdittes Maryon et Calotte, à « cause desdis larchins et maléfices, et bien se gardent. »

I saint Jehan, environnés de I gros diamant à pointe et de VIII perles, et, par desoubs, I ruby, pes. leditte bulette XII est. demy, ou environ. — Une autre bulette d'or, ou a ung ymaige Nostre Dame, environnée de XIII perles, pes. IX est., ou environ.

(1) Elle était d'or, ancrée, estoffée d'un plat deamant à l'un des lès et d'un rubis à l'autre lès, et de IIII gros perles autour. — On mentionne ailleurs *une lourpe* de saffir (voy. M. le comte de la Borde, *ouvr. cit.*, p. 369), pes. une once IX est.

(2) On parle dans un acte d'un homme qui à son capiau et bonnet avoit une ymage de saint Jaques, d'argent doret.

(3) 1509. Une femme est condamnée pour ses lubricitez, *à porter le tonneau*, depuis Buriasne jusques en la rue des Foulons, où elle avait insulté ses voisins.

« Le IIIIe jour d'aoust, l'an vc et IX, ont reu la ville, en jugement, les-
« dites Maryon et Calotte de Haynnau, seurs, sur ce que mons. le grant
« bailly de Haynnau l'avoit consenty, à la relation de deux jurez de le
« paix, et pour ce trachié. »

Cette même année (1505), une femme avait été condamnée à l'amende, alors exorbitante de XXXIII l., pour avoir acheté à vil prix à une fille bannie pour larchins, pluiseurs baghettes croisettes, joyaux d'argent et patrenostres.

J'ai l'honneur d'être, avec respect, monsieur le Directeur,

Votre tout dévoué serviteur.

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 2 octobre 1859.

MONSIEUR,

Je viens de lire la notice que M. A. Poirson a donnée dans la *Revue Universelle des Arts* sur les ouvrages du Primatice, et j'y ai pris un double intérêt en ma qualité de collectionneur de l'École de Fontainebleau ; je crois donc, en revanche, être agréable à l'auteur en lui signalant l'ancienne chapelle du château de Fleury-en-Bierre, près Melun, où il existe des peintures du célèbre artiste naturalisé français. Du moins il existait encore de beaux vestiges de ces fresques, il y a deux ans, à l'époque où une très-gracieuse lettre de madame la marquise de la Rochejacquelein m'autorisa à venir copier dans ce château le portrait de son ancêtre Cosme Clausse, une curieuse et fine peinture dans la manière de Janet, encastrée dans le riche fronton d'une cheminée contemporaine. Or on sait que ce favori du roi Henri II, créé par lui, à l'époque de son avénement au trône, secrétaire de ses finances, fit bâtir avec une grande magnificence le château de Fleury ; les vastes communs qui l'entourent portent encore son chiffre (deux C liés et affrontés) tracé en briques apparentes dans les cartouches de la décoration architecturale. Quant aux peintures du Primatice, elles portaient avec elles la preuve qu'elles avaient été commandées à l'immortel artiste par Cosme Clausse, ainsi que je vais l'établir. On pourra donc en conclure qu'elles ont dû être commencées avant 1558, époque de la mort de ce dernier.

Comme, dès 1646, Antoine Garnier a gravé ces fresques en quinze pièces dont M. Robert-Dumesnil a donné la description dans son *Peintre-*

Graveur françois, je n'en parlerai succintement que pour restituer leur place à ces membres épars et donner une idée moins vague de l'ensemble de la composition.

Au centre, au sommet de la voûte, était la figure principale, le Christ ressuscité dans une gloire rayonnante, dont je ne me rappelle pas avoir trouvé trace; j'ai remarqué encore alentour quelques-uns des anges qui portaient la croix de crucifixion, le saint suaire et la croix triomphale. A leurs pieds gisaient les gardes endormis, tenant les étendards romains ou se voilant la face de leur bouclier; mais cette dernière partie de la fresque était complétement effacée. Les quatre angles de la voûte sont remplis par les quatre évangélistes conférant chacun avec un des Pères de l'Église. Primatice a donné trop de preuves de son érudition étendue pour douter qu'il n'ait pas choisi ceux des Pères qui ont le plus particulièrement traité des mystères de la résurrection. J'y ai reconnu saint Augustin à son fouet de discipline et saint Grégoire à sa tiare.

Les peintures qui décoraient les quatre murs latéraux de la chapelle ont aussi disparu, mais il m'a semblé plus que probable que c'étaient là les places occupées par saint Cosme et saint Damien, sainte Madeleine et sainte Catherine, dont l'existence est attestée par les gravures d'A. Garnier. Comme ces deux premiers saints ne se rattachent en aucune façon à la composition principale, on ne peut expliquer leur présence ici qu'à titre de patrons du fondateur; quant aux deux saintes, nous n'avons trouvé sous leur invocation que deux petites filles de Cosme Clausse: 1° Madeleine, qui était fille de son fils aîné Henri, grand maître et général réformateur des Eaux et Forêts de France en 1567. Elle épousa Charles d'Argouges, baron de Ranes, et ce fut précisément à elle qu'échut la seigneurie de Fleury après la mort de son père. 2° Catherine Clausse, qui était fille de Pierre, second fils de Cosme, seigneur de Marchaumont, de Courance en Gatinais, et de Danemois près Melun; cette dernière se fit religieuse à Courance. J'avoue que pour ces deux dames, dont on ne trouve même pas la date de la naissance, mon explication ne peut être acceptée que comme fort conjecturale.

Agréez, je vous prie, Monsieur, l'assurance, de mes sentiments les plus distingués.

EUGÈNE GRÉSY.

BIBLIOGRAPHIE.

L'OEuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts.

Il n'y a point d'artiste qui ait eu des admirateurs aussi ardents et des détracteurs aussi vifs que Rembrandt. Porté aux nues par les uns, traîné dans la boue par les autres, il n'a mérité ni tant d'honneurs ni tant de mépris.

En fin de compte, l'opinion générale a donné raison à ses admirateurs, et depuis longtemps ses tableaux et ses estampes atteignent des prix élevés dans les ventes. Un pareil maître ne pouvait manquer d'historiens. Parmi les plus distingués, il faut compter M. Ch. Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts : tous les amateurs connaissent ses reproductions, par la photographie, des estampes de Rembrandt ; il vient de couronner son œuvre en publiant le catalogue raisonné des gravures de cet artiste. Après Gersaint, après Bartsch, après Claussin, après Wilson, il paraissait inutile d'entreprendre une pareille tâche ; tout au plus pouvait-on désirer quelques feuillets de supplément. M. Ch. Blanc a pensé que ses devanciers n'avaient pas fait suffisamment sentir les beautés de chaque pièce ; il a pris la plume, et nous lui devrons un bon travail de plus.

Faire un catalogue est une œuvre de dévouement. Que de patientes recherches ! que de vérifications ! Ceux qui ont passé par là savent seuls ce qu'il en coûte. Quand la voie est frayée et qu'il s'agit seulement de donner à l'ouvrage un plus haut degré de perfection, le travail est plus facile ; mais il reste encore à contrôler ce que les autres ont dit, et à faire mieux qu'ils n'ont fait. Ceci m'amène à examiner quelles sont les qualités que doit réunir un bon catalogue.

Je constate d'abord qu'on ne lit pas un catalogue, si bien écrit qu'il soit. Dans ces sortes d'ouvrages, l'auteur le plus disert, l'écrivain le plus élégant n'a aucun avantage sur celui qui s'est borné à décrire les choses avec netteté et simplicité, mais sans fleurs de rhétorique. Je crois même que l'on préférera ce dernier. Ce n'est point, en effet, pour y chercher une dissertation philosophique ou artistique que l'on ouvre un catalogue, c'est uniquement pour le consulter, et on est satisfait quand on a trouvé le renseignement que l'on y cherche. Ainsi dans un catalogue

bien fait, on doit trouver sans effort la description de la pièce que l'on a sous les yeux. On obtient ce résultat au moyen d'une bonne classification.

La classification par ordre chronologique est excellente pour étudier un artiste ; on suit ses progrès, on peut marquer l'instant précis où il a changé de manière, celui où sa décadence a commencé : c'est ainsi que Jombert a disposé le catalogue de l'œuvre de La Belle, mais il est très-difficile de classer un œuvre selon l'ordre des dates et plus difficile encore de s'en servir. L'ordre alphabétique, très-commode pour les recherches, a le grave inconvénient de séparer des choses qui doivent être réunies. Pour échapper à ces difficultés, tous les auteurs de catalogues de gravures ont copié l'ordre adopté depuis longtemps par les libraires pour cataloguer les livres, et comme ceux-ci avaient choisi un ordre systématique dans lequel les livres saints et le livre par excellence, la Bible, étaient en tête, les autres ont classé les estampes de la même manière, en commençant par les estampes qui se rapportent à l'Ancien et au Nouveau Testament. Seulement, pour l'amour du grec, on a, dans ces derniers temps, affublé cette première division d'un nom dérivé de deux mots grecs, *Hiérologie*. Peut-être faut-il accuser le savant M. Merlin d'avoir introduit ces momenclatures étrangères dans la bibliographie; mieux que tout autre, cependant, il aurait su trouver assez de mots dans la langue française pour exprimer ses idées. Aujourd'hui le mal est fait, mais heureusement, au moins pour les gravures, il s'est arrêté là, et les iconographes, ne pouvant s'approprier les savantes divisions de l'auteur du catalogue de Sacy, se sont contentés simplement des mots français. Personne n'y perd.

Gersaint et après lui Bartsch et Claussin avaient divisé l'œuvre de Rembrandt en douze classes. M. Ch. Blanc a réduit ces divisions à six, en tête desquelles il place l'*Hiérologie*, parce que, dit-il, il lui a paru convenable de faire passer Adam et Ève avant tout le monde. Le mot est très-spirituel, mais il ne donne pas l'explication du titre; les autres divisions sont les *fictions et fantaisies;* les *gueux;* les *sujets libres;* les *portraits*, enfin les *paysages et animaux.*

On voit que cet ordre est purement arbitraire, une bonne table y remédiera sans doute.

Après une bonne classification, la qualité que l'on appréciera le plus dans un catalogue sera une description bien claire et bien exacte de chaque objet. Dans ses descriptions comme dans le reste de son ouvrage, M. Ch. Blanc montre cet amour de la forme qui le distingue de tous

ceux qui écrivent sur les arts. Qu'une description soit faite en bons termes, c'est une qualité de plus, pourvu que l'exactitude, qui est la qualité essentielle, n'y perde rien; il n'y a rien à reprocher à l'auteur sous ce rapport; l'élégance de ses descriptions pourra servir de modèle. Peut-être, cependant, lui contestera-t-on quelques changements qu'il a cru devoir introduire dans les états de certaines pièces, par exemple dans la gravure de *l'Ange qui disparaît devant la famille de Tobie*. On s'accorde généralement à regarder comme bonnes les attributions de Claussin et de Wilson, contrairement à l'opinion de M. Charles Blanc qui ne me paraît pas suffisamment justifiée. L'auteur prend sa revanche dans la description de *la Samaritaine aux ruines*. Il a parfaitement redressé les erreurs de Claussin en s'appuyant sur les observations de M. Weber de Bonn. Je ne reprocherai qu'une chose à cette partie du travail de M. Blanc, c'est d'avoir omis de citer les prix atteints dans les ventes publiques par les plus belles pièces de Rembrandt; cela lui aurait peu coûté et aurait donné une qualité de plus à son livre.

Si l'auteur semble dédaigner les choses positives et prendre en pitié ceux qui s'en occupent, il n'en est pas de même pour tout ce qui touche à l'art. Il a fait suivre la description de chaque pièce de remarques artistiques fort intéressantes, destinées à faire briller toutes les beautés du maître qu'il aime d'un amour si passionné. Rembrandt, dit l'auteur du catalogue, a entrevu l'humanité entière à travers la Hollande. En effet, l'artiste a peuplé la Judée de Hollandais; il a représenté les scènes de la sainte Écriture, non pas avec cette poésie élevée que les Italiens ont mise dans de pareils sujets, mais avec cette simplicité populaire qui se représente les événements de tous les siècles et de tous les pays sous la forme des objets et des personnes qui nous entourent. Les anges eux-mêmes, chez Rembrandt, sont nourris de lard et de poisson fumé; ils boivent de la bière, et on cherche leurs pipes. C'est la naïveté de ces gravures qui en fait le charme, et ce charme est bien grand pour ceux qui, élevés dans le Nord, ont entendu raconter ainsi dans leur enfance les beautés sublimes des deux Testaments.

M. Ch. Blanc, s'aidant des travaux modernes, a placé en tête de son catalogue une excellente biographie de Rembrandt. Mais pourquoi a-t-il cédé à cette manie de nomenclature allemande, hollandaise, polyglotte enfin, des noms propres? Ainsi il nous donne les prénoms des personnages en pur hollandais. Il a si bien senti l'inconvénient de ce système, qu'il a traduit aussitôt ces noms, barbares pour nous, en noms français, et il y a ajouté une dissertation philologique des plus amusantes. Je ne doute pas

que M. Ch. Blanc ne fasse disparaître cela à la seconde édition de son livre, et ce sera un point que les bibliographes noteront pour la distinguer de la première.

FAUCHEUX.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

E. Jeaurat, sa vie, ses œuvres. — Épître à Ary Scheffer. — Un tableau de Raphaël Sanzio et d'André del Sarte qui n'est ni de l'un ni de l'autre. — Monument à élever à Brizeux. — Haches celtiques. — Les mésaventures de l'*Adoration de l'agneau*. — Nécrologie. — Vente de tableaux.

∴ M. Etienne Jeaurat, doyen de l'Académie royale de peinture, dont la mort a suivi de si près celle du célèbre Vernet, était encore plus recommandable par ses qualités personnelles que par son talent pour l'art qu'il avait embrassé. Quoique appelé peut-être à tout autre état, il avait été entraîné fort jeune vers la peinture par l'éloge qu'il entendait faire du chevalier Vleughels, dans le voisinage duquel il logeait, et il s'y était livré exclusivement sous ce maître, qui, ayant été nommé directeur de l'Académie de France à Rome, l'emmena avec lui, persuadé que son ardeur et son application l'élèveraient au rang des artistes de premier ordre.

Il ne nous appartient pas de décider jusqu'à quel point il y était parvenu; mais il fallait au moins que ses progrès y eussent été bien rapides, puisqu'ils le conduisirent en peu de temps aux honneurs académiques, et que, par la suite, il obtint la confiance du souverain pour la garde des tableaux de la couronne à Versailles. On sait que le chevalier Vleughels, fils d'un peintre d'histoire d'Anvers, était surtout estimé pour ses petits tableaux. C'est aussi dans ce genre qu'on a vu au Salon de 1769 Jeaurat fixer l'attention du public par deux jolies compositions représentant, l'une *un Pressoir de Bourgogne*, et l'autre *une Veillée de paysannes*. Deux ans auparavant il y avait exposé des sujets familiers extrêmement amusants. Ces tableaux de chevalet, qui ont été multipliés par la gravure, semblaient être devenus pour lui un délassement. Il s'était exercé dans de plus grands genres; nous nous rappelons, entre autres, un tableau capital exposé au Salon en 1755 où il avait peint *une Noce de village*, destiné à être exécuté en tapisserie aux Gobelins. C'est aux principaux membres de l'Académie de peinture, qui l'ont eu pour maître et pour chef, à prononcer sur le mérite des productions que nous citons ici, parce que le souvenir et l'effet qu'ils firent dans le temps sur ceux qui aiment en peinture les scènes où il y a de la gaieté et de la naïveté, est encore présent à notre mémoire.

Nous ne le considérerons plus que comme citoyen, et à ce titre il n'y a

pas d'éloges qui ne lui soient dus. Utile à la patrie, utile à une famille dont l'attachement a fait son bonheur pendant tout le cours de sa vie, il ne s'était privé de la douceur d'être père que pour en remplir les fonctions envers ses parents, en leur sacrifiant le peu de fortune dont il jouissait, et en adoptant spécialement, dès leur bas âge, deux neveux (1) à qui il a prodigué les marques les plus affectueuses de tendresse et de bienfaisance.

Il s'était entouré, par ses mœurs douces et honnêtes, d'un centre d'amis de tous les états, qu'il a eu la douleur de perdre successivement.

Privé, à l'âge de 85 ans, de l'exercice d'un art qui avait pour lui tant d'attraits, il a occupé les loisirs de sa vieillesse à composer des pièces fugitives pleines de gaieté, amusantes pour sa société et consolantes pour lui dans ses moments de privations et de souffrances.

Il envisagea avec la tranquillité la plus philosophique et en même temps la plus chrétienne, le dernier terme d'une vie laborieuse, toute consacrée à faire le bien, et mourut à Versailles, le 14 décembre 1789, âgé de plus de 90 ans, étant né le 8 février 1699.

Gazette nationale ou *le Moniteur universel*,
N° du 7 janvier 1790, page 27.

Jeaurat (Etienne), l'oncle, né à Paris le 8 février 1699, † à Versailles, le 14 décembre 1789, élève de Vleughels. — Son portrait peint par Etienne Aubry, exposé au Salon de 1771 ; un autre, peint par Roslin et gravé par Lempereur, et au Louvre son portrait peint par Greuse. — Il était garde des plans et des tableaux du roi à Versailles. Académicien le 24 juillet 1733 ; adjoint à professeur le 2 juillet 1737 ; professeur le 6 juillet 1743 ; adjoint à recteur, le 7 mars 1761 ; recteur, le 23 août 1765 et chancelier de l'Académie le 24 février 1781.

Jeaurat de Bertry, son neveu, fut son élève. Il était seulement académicien ; il a, au Louvre, un tableau représentant des ustensiles de cuisine. M. Villot le classe à la lettre B et l'oncle au J. — On a confondu Etienne Jeaurat avec Edme-Sébastien Jeaurat, graveur en taille-douce, auteur d'un *Traité de perspective à l'usage des artistes* Paris. Jombert 1750, in-4° contenant 100 planches explicatives.

Salon de 1737 : *La noce de Daphnis et Chloé* (n° 1).
La rencontre d'Esaü et de Jacob.
Les nymphes tutélaires du pays présentent Daphnis et Chloé à l'amour (n° 2).

(1) M. Nicolas-Henri Jeaurat du Sertry (lisez de Bertry), son élève, membre de l'Académie royale de peinture et M. Edme-Sébastien Jeaurat l'aîné, astronome à l'Observatoire, membre de l'Académie royale des sciences.

SALON DE 1738 : *Le repos de Diane*, tab. de 3 pieds sur 2 1/2 de haut.
Le départ d'Achille allant venger Patrocle, tab. de 5 pieds sur 6 de larg. (Est-ce le même au salon de 1753 ?)

SALON DE 1739 : *Un garçon seringuant de l'eau par la fenêtre.*
Un jeune homme jetant de l'eau par la fenêtre.

SALON DE 1741 : *Les vendanges de Daphnis et Chloé*, tab. de 14 pieds sur 7 1/2 de haut (n° 3).
Le repos de Cérès, tab. de 3 pieds sur 2 1/2.
L'amour de la chasse, tab. plus petit que le précédent.
L'amour du vin (est le pendant du précédent).
Des femmes au bain.

SALON DE 1742 : *Repos de Vénus*, petit tab.
Vénus et Adonis, petit tab.

SALON DE 1743 : *Une Annonciation*, tab. cintré de 8 pieds 1/2 sur 4 1/2 de large.

SALON DE 1745 : 4 tab. peints pour Louis XV de 3 pieds, presque carrés, représentant :
1. *Le sommeil de Chloé* (n° 4).
2. *Chloé se baignant dans la caverne des nymphes* (n° 5).
3. *Lycœnias caché et écoutant Daphnis et Chloé* (n° 6).
4. *Chloé couronnant Daphnis de violettes* (n° 7).

Ces tableaux faisaient-ils partie d'une suite de l'histoire de Daphnis et Chloé commandée en sept pièces par la manufacture des Gobelins?

L'accouchée, petit tab.
La relevée, petit tab.
Le goutteux, petit tab. Il a fait partie du cabinet de Vence, lieut. général commandant à La Rochelle, gravé par L'Epicier sous le titre : *la Vieillesse.*

SALON DE 1746 : *Saint Pierre guérissant un boiteux*, 13 p. 1/2 de haut sur 9 1/2 de large.

SALON DE 1753 : *Une noce de village*, tab. de 16 pieds sur 9 de haut, pour être exécuté en tapisserie aux Gobelins.
Achille laisse à Thétis sa mère le soin des funérailles de Patrocle, et part pour le venger, tab. de 5 pieds sur 4 de haut. — Est-ce le même qui était au salon de 1738 ?
Deux savoyards, petit tableau.

Un autre épluchant de la salade.

Deux esquisses : *la place Maubert*, et l'autre *une Foire de village.*

SALON DE 1755 : *L'atelier du peintre*, 3 pieds 7 p. de haut sur 2 pieds 9 p. de large.

Deux petits tableaux, *l'enlèvement de police* et *un déménagement.*

SALON DE 1757 : *Un Prométhée.*

Le carnaval des rues de Paris.

La conduite des filles de joie à la Salpêtrière, lorsqu'elles passent par la porte Saint-Bernard.

Les écosseuses de pois à la Halle.

Un inventaire du Pont-St-Michel.

SALON DE 1759 : *Des chartreux en méditation*, tab. de 3 pieds sur 4 ; commandé par les Chartreux de Paris et placé dans le chapitre.

Un émir causant avec un ami, petit tableau.

Des femmes dans le sérail prenant leur café, petit tab.

Une pastorale, petit tab.

Un jardinier et une jardinière, petit tableau.

SALON DE 1761 : *Le songe de saint Joseph*, 9 pieds de haut sur 6 de large, pour l'église Saint-Louis à Versailles.

SALON DE 1763 : *Un peintre dans son atelier faisant le portrait d'une jeune dame.*

Les citrons de Javotte, ces deux tab. ont 2 pieds 6 p. sur 2 de haut.

SALON DE 1769 et dernier : *Un pressoir de Bourgogne.*

Une veillée de paysannes du même canton.

Une femme convalescente.

Son tableau de réception à l'Académie est placé à Compiègne et représente *Pyrame et Thisbé.*

Au Louvre (Ecole française, n° 294) : *Diogène brisant son écuelle.* — Exposé au salon de 1747.

ÉGLISE SAINT-NICOLAS DU CHARDONNET : *Le martyre de saint Denis et ses compagnons.*

ÉGLISE SAINT-ANDRÉ-DES-ARTS : *Saint Pierre.*

IDEM. : *Sainte Geneviève.* Aux deux chapelles attenant à la grille du chœur.

ÉGLISE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS : *La conversion de saint Paul.*

Au séminaire Saint-Louis, des prêtres irlandais a Paris :

Saint Pierre guérissant un lépreux.
Saint Louis en oraison.
Le sommeil de saint Joseph.
L'assomption de la sainte Vierge.
Saint Charles en oraison.

En l'an III au Musée des monuments français.

Au salon de 1757, son neveu avait exposé trois tableaux représentant divers instruments de musique, de guerre et de sciences.

∴ Madame la marquise Blanche de Saffray, qui s'était fait connaître par une épître en vers au savant Étienne Quatremère, vient de publier une nouvelle épître adressée à la mémoire d'Ary Scheffer. On remarque, dans cette pièce comme dans la première, beaucoup de vers heureux et bien frappés. On sent que l'auteur n'est pas moins passionné pour les arts que pour la science. Voici un passage de la pièce de vers intitulée : *Ary Scheffer*. (Paris, typographie de H. Plon, 1859, in-8° de 39 pages.)

Un peintre est donc pour nous un frère, un bienfaiteur;
Ainsi nous le suivons et des yeux et du cœur.
Heureux qui peut *percer* l'auguste sanctuaire,
Où dans ses visions il plonge solitaire!
Voyez-le conjurer les fantômes du temps!
Dans un profond silence il les *fixe* longtemps...
Pour lui faire affronter la scène redoutable,
Lequel va-t-il choisir? L'innocent, le coupable?
Lequel va, par sa main, reproduire au grand jour
L'acte qui le rend digne ou de haine ou d'amour?
Le choix est fait!... Voici le héros sur la toile :
Adjuré, de la tombe il sort, il se dévoile;
D'abord vague, incertain comme un songe naissant,
Il grandit, s'incorpore en ce réel puissant
Dont l'imposant aspect étonne la nature,
Et l'Art bientôt va faire oublier la peinture.
L'homme existe!... Le sceau créateur et fatal
A *sacré* l'œuvre enfin de l'éclair idéal.
O peintre, que fais-tu? Dispensateur de vie,
Pourquoi laisser tomber de ta main alourdie,
L'arme de ton triomphe et de ta *déité!*
Se peut-il? En créant, de la *mortalité*
Tu reçois sous nos yeux les atteintes cruelles!
Tu vas, au clair séjour des âmes immortelles,
Chercher les types saints qu'avait rêvés ton cœur,
Contempler la beauté dans son vrai créateur,

Cette citation, dans laquelle nous avons souligné quelques mots à cor-

riger, ne manque ni de mouvement ni de couleur. Tout en faisant la part de la critique, on doit adresser des éloges et des encouragements à l'auteur qui s'est plu à décrire les tableaux d'Ary Scheffer d'après le précepte d'Horace : *ut pictura poesis.*

∴ Voici la circulaire qui a été adressée, dans le cours du mois de septembre, à toutes les personnes connues pour s'intéresser aux œuvres d'art, à Paris :

« Vous êtes prié de venir voir un grand tableau de Raphaël Sanzio, représentant l'*Assomption de la Vierge.* Nous croyons que les douze Apôtres sont les portraits de douze grands Peintres de l'époque.

« Le tableau est signé et authentique du Maître ; il sort de la Galerie Cambiasi de Florence. Lors de son entrée dans la Congrégation des Jésuites, sur la fin du dernier siècle, Cambiasi légua cette œuvre à la Compagnie.

« Nous tenons ce tableau directement des Pères.

« J. PICARD.

« Grand Hôtel du Louvre, Chambre 71, de midi à 4 heures. »

Quinze jours après, les personnes qui avaient reçu cette invitation et qui n'avaient pas encore eu l'occasion de s'y rendre, recevaient une nouvelle circulaire ainsi concue :

« Nous sommes heureux de vous annoncer que, grâce au concours des amateurs et experts si distingués de cette ville, nos recherches ont été couronnées de succès.

« Notre Tableau se trouve décrit en entier dans Vasari, page 129, tome VI. Il est d'André del Sarte, et gravé par Lorenzini.

« Votre visite nous sera toujours agréable. »

Nous ne savons pas s'il existe une troisième circulaire qui change encore une fois le nom du Maître auquel ce tableau doit être attribué, mais nous pouvons dire que ledit tableau n'est pas plus d'André del Sarte que de Raphaël Sanzio ; ce serait plutôt un pastiche de l'École italienne par un peintre allemand ou flamand.

∴ On lit dans le *Courrier de Bretagne :*

« On sait que c'est un artiste plein de talent, de Lorient, M. Le Brun, qui est chargé, par M. Etex, de sculpter, sur les dessins et d'après les indications de ce dernier, le monument funèbre à élever sur la tombe d'Auguste Brizeux, le chantre regretté de *Marie*, ce délicieux poëme où il a si mélodieusement personnifié sa Bretagne adorée.

« Ce mausolée, dont toutes les assises sont posées, et dont on peut déjà se rendre un compte exact, est en pierre de granit, d'un très-beau grain, d'une belle teinte, et d'une hauteur totale de 3 mètres 30 centimètres. L'ensemble représente une croix grecque de grandes dimensions, posée sur une base d'un volume proportionné ; à cette base est le sarcophage ; au-dessus sont jetées une palme et une couronne ; au bas de la croix sera posé, sur une assise formant saillie, le portrait de Brizeux, en médaillon de marbre, sculpté par Etex. »

∴ On écrit d'Abbeville :

« On vient de découvrir, dans une fouille au-dessus du moulin Quignon, trois haches celtiques en silex. Le terrain dans lequel elles ont été trouvées appartient à l'époque dite *diluvienne*. MM. Buteux, géologue distingué et auteur des *Esquisses géologiques du département de la Somme ;* Georges Pouchet, aide-naturaliste au Muséum de Rouen ; Marcotte, conservateur du Musée d'Abbeville, ont vérifié le fait et reconnu le terrain.

« Ce n'est pas la première fois que la présence de ces ébauches d'une civilisation encore dans l'enfance a été constatée dans des terrains de cette nature, et à Abbeville, la riche collection de M. Boucher de Perthes en fait foi.

∴ Une note publiée par les journaux de ces derniers jours nous a rappelé les tristes aventures que le chef-d'œuvre des frères Van Eyck, l'*Adoration de l'agneau mystique*, a eu à subir depuis qu'en l'an 1432 Jean lui donna la dernière touche. Tout d'abord endommagé, effacé en partie par des nettoyeurs inhabiles, on dut recourir aux soins de Lancelot Blondel de Bruges et de Schoreel d'Utrecht qui, en 1550, en furent les premiers restaurateurs.

Échappé ensuite par miracle aux Iconoclastes en 1566 et au feu en 1641, il n'échappa pas aux remarques ridicules de l'empereur Joseph II, qui, en 1785, se montra scandalisé de la nudité d'Adam et d'Ève, et donna par là un prétexte à l'intolérance de certains petits esprits, joyeux de saisir l'occasion de négliger cette noble peinture et de la dérober aux yeux du public.

En 1794, époque à laquelle la France s'était prise d'un grand amour pour les arts et se hâtait de *collectionner* tout ce qu'elle trouvait à sa convenance chez les amis aussi bien que chez les ennemis, les panneaux du milieu furent enlevés et envoyés à M. Denon, lequel, malgré ses instances et ses menaces, ne put vaincre l'entêtement peu aimable de M. Fallot

de Beaumont, obstiné à conserver à ses compatriotes et à son diocèse ceux des panneaux qui, par bonheur, n'avaient pas été encore *collectionnés*.

Le 10 mai 1816, la collection française ayant été dissoute, la fabrique rentra en possession de toutes les parties du chef-d'œuvre; mais les paroles de l'empereur Joseph retentissaient encore aux chastes oreilles des scrupuleux marguilliers et autres engeances du même mérite, et Adam et Ève furent mis de côté, voyant renouveler ainsi pour leurs images le bannissement que la justice divine avait prononcé contre leurs personnes, après que, succombant à la tentation, ils se furent rendus coupables du péché qui nous a été si fatal.

Cette fois aussi le diable se mit de la partie, non plus sous la forme d'un serpent, mais sous celle d'un ignoble brocanteur belge, pour le déshonneur du pays. Au moyen de six mille francs comptés aux chanoines, ce jongleur éhonté s'empara des deux ailes, les revendit cent mille à un M. Solly, qui, à son tour, les revendit environ quatre cent mille fr. au roi de Prusse, grâce auquel les dangers de la pérégrination cessèrent pour ces débris précieux. Si maintenant le lecteur trop curieux venait à demander comment il se fit que les voleurs et les complices ne furent pas envoyés aux galères, ainsi qu'ils l'avaient mille fois mérité; comment il se fit que le gouvernement ne saisit pas l'objet volé entre les mains du sieur Solly, tout Anglais qu'il était, etc., etc.; nous répondrons que le lecteur est trop bon de s'inquiéter d'aussi peu de chose et qu'il est bien naïf de croire que le Gouvernement n'avait rien de mieux à faire que de s'occuper de pareilles babioles. Le Gouvernement négligent! Fi donc, on l'aurait bien vu à l'œuvre s'il eût été question de poursuivre un réfugié politique ou quelqu'un qui se fût permis d'y trouver à redire.

Le retable mutilé, grâce à ces tristes événements, n'avait pas vu la fin des persécutions que la destinée aveugle s'était proposée d'entasser sur lui. Le 11 septembre 1822, il aurait été la proie d'un nouvel incendie, sans le dévouement de quelques hommes courageux, et enfin tout dernièrement il vient de subir une restauration très-habile, si l'on doit en croire le rapport d'une commission nommée pour en rendre compte, très-malheureuse si l'on s'en réfère aux critiques des hommes compétents.

L'administration des beaux-arts est bien bonne de se donner la peine d'envoyer à grands frais des gens, fort estimables du reste, pour examiner ce qui a été fait! Précisément parce que ces gens sont très-estimables, que voulez-vous qu'ils disent contre un fait accompli? Voulez-vous qu'ils se prêtent à donner à leur pays un diplôme de vandalisme, en pestant contre

un mal irremédiable et qu'un peu de prévoyance aurait pu facilement écarter ? Il nous semble que ce n'est pas après, mais avant et pendant une opération aussi capitale que celle dont dépend l'existence d'un chef-d'œuvre, qu'une commission devrait être nommée. Qu'en pensent messieurs les administrateurs ? Leur haute sagesse n'est-elle pas d'accord avec cette humble observation ?

Au surplus, il y a tels objets qui ne peuvent et ne doivent pas rester la propriété d'un particulier ou d'une corporation, de ces objets qui touchent à l'honneur national et que le Gouvernement devrait se hâter de mettre à l'abri de toute éventualité. Certes, l'*Adoration de l'agneau* est de ce nombre et l'expropriation pour cause d'utilité publique n'aurait jamais été plus légitimement appliquée qu'à son occasion. Malheureusement un tableau, fût-il celui dont nous nous sommes occupés, n'a pas, à certains yeux, la valeur d'un bastion inutile ou d'une question de banque, ou même d'industrie charbonnière. Nous devons donc nous résigner à voir périr, à Gand, la perle que Dieu nous avait accordée et à la voir périr par les retouches, par la négligence, et par des circonstances au milieu desquelles on la laisse tomber en ruine et se dissoudre. S.

∴ Par arrêté, en date du 8 octobre, M. le ministre d'État a chargé M. Armand Baschet d'une mission à Venise, ayant pour objet de recueillir tous les textes inédits et toutes les notes officielles se rattachant à la vie et aux ouvrages des maîtres de l'école vénitienne.

∴ On attend au Louvre la fameuse copie, exécutée à Rome, du seul tableau d'Apelles (?) que le temps ait respecté. Ce tableau est connu dans le monde des Beaux-Arts sous le nom de *Noce Aldobrandine*, et voici pourquoi : le tableau représente les cérémonies d'une noce dans le grand monde athénien à la belle époque de la Grèce, et il appartenait avant d'être placé au Vatican à l'illustre famille des Aldobrandini.

∴ On écrit de Venise que la salle des Doges menace de s'écrouler ; une fresque du plafond se serait crevassée, laissant tomber des plâtras. Cette salle est la plus vaste des palais de l'Europe, elle contient le plus grand tableau du monde, œuvre de Tintoret, avec plus de deux cents personnages ; ce tableau représente le *Bonheur des Élus*.

∴ Nous n'aurions pas à parler de la mort de M. Paulin, libraire-éditeur de Paris, si, avec la perte d'un honnête homme, nous n'avions pas à

regretter celle d'un homme auquel une des branches de l'art a de grandes obligations.

C'est à M. Paulin que sont dus les premiers livres illustrés, les plus beaux de notre époque. La gravure sur bois lui est redevable du lustre qu'elle s'est acquis, de son élégance et de sa popularité. Le *Gilblas*, le *Don Quichotte*, le *Molière* par Tony Johannot, *les Animaux peints par eux-mêmes*, chef-d'œuvre de Granville; *le Diable à Paris*, chef-d'œuvre de Gavarni, l'*œuvre choisi* de celui-ci, la piquante collection du *Nouveau magasin des enfants; le Voyage où il vous plaira*, d'Alfred de Musset et Stahl; le *Werther* et *le Vicaire de Wakefield*, ornés des précieuses eaux-fortes de Johannot, surtout le magnifique recueil de *l'Illustration*, ont été produits par la courageuse et savante initiative de M. Paulin et sont autant de monuments qu'il a élevés à la gloire de son pays.

Contrairement à ce qui a été écrit, nous avons toujours pensé, et nous le pensons encore, que l'art ne doit pas être ravalé aux proportions d'une spéculation de commerce, qu'il doit conserver sa dignité, qu'il ne doit pas pénétrer sous des formes avilies dans les basses couches de la société où il ne peut pas être apprécié et compris convenablement, où il tend à se dégrader, à perdre sa noblesse, à descendre de son trône pour se mettre à la portée des inclinations de ceux dont il veut gagner les suffrages. La prostitution nous répugne, aussi bien la prostitution du corps que la prostitution de l'intelligence. Mais quand, sans sacrifice d'aucune des éminentes qualités qui constituent sa nature, l'art est employé à instruire les illettrés, à charmer leurs loisirs, à leur inspirer le désir de l'instruction, alors il accomplit sa mission et satisfait au but pour lequel il a été créé. C'est ainsi que M. Paulin l'avait compris, et jamais ses presses ne se sont accommodées aux productions ignobles que la concurrence spéculatrice a prétendu lui opposer, ni aux extravagances licencieuses prônées par notre siècle corrompu comme des chefs-d'œuvre inspirés par le génie.

La mort de M. Paulin a été avec raison amèrement pleurée à Paris; les témoignages de respect rendus à sa mémoire, les regrets universels qu'il emporte dans la tombe sont une juste récompense de l'honnêteté de sa vie, la couronne la plus splendide que puisse souhaiter l'homme de bien.

∴ M. Delorme, peintre d'histoire, est mort à Paris.

∴ On écrit de Berlin, le 4 octobre : Le peintre d'animaux, Edouard Wagner, a péri hier de la manière la plus déplorable. Cet artiste se rendait, avec un de ses amis, dans un bois à quelques lieues d'ici pour y

faire des études ; il était chargé de tout son attirail de peintre, et comme il aimait la chasse, il portait en outre un fusil en bandoulière. Par malheur il glissa sur la lisière du bois ; le fusil partit ; Wagner reçut la charge dans la tête et expira sur-le-champ. C'était un de nos jeunes artistes les plus estimés ; il était dans sa vingt-neuvième année.

∴ Certes, si l'on se permettait de dire que les connaissances nécessaires à un amateur de tableaux sont presque perdues de nos jours, on s'exposerait à une tempête, à un ouragan de dénégations et d'injures, et de toutes parts l'on vanterait la science de tel ou de tel autre expert, le goût éclairé des collectionneurs et les prix exorbitants atteints par les productions des maîtres les plus estimés. Pourtant, qu'il nous soit permis de faire tout bas deux ou trois demandes. A quoi faut-il attribuer l'immense engouement qui se manifeste à l'occasion de la vente de certains cabinets désignés par la renommée comme contenant des morceaux choisis ? Pourquoi suffit-il qu'un tableau sorte d'une de ces collections privilégiées pour qu'on affirme son authenticité ? Pourquoi des tableaux dont l'originalité et l'attribution ne sauraient faire doute aux yeux de quiconque possède les premières notions nécessaires à un connaisseur restent-ils avilis et invendables, sont-ils dédaigneusement repoussés, ne peuvent-ils pénétrer dans les sanctuaires artistiques des amateurs qui se respectent ? C'est qu'on ne sait point juger par soi-même, c'est qu'on paye au poids de l'or la science d'autrui, c'est que le savoir du plus grand nombre consiste à nier imperturbablement l'authenticité de tout tableau d'une origine non certifiée par notaire, ou par le témoignage d'un homme qui, à tort ou à raison, a su faire valoir ses lumières, a su donner aux choses qu'il possède une valeur conventionnelle dont très-souvent elles sont tout à fait indignes.

Nous avons vu vendre en Hollande, et payer un prix fabuleux, deux tableaux faisant partie de la collection du roi Guillaume, tableaux que nous avions vu fabriquer, de nos propres yeux vu, et plus tard, à Paris, nous avons assisté à une lutte désespérée entre plusieurs amateurs, au sujet d'une imitation d'un des chefs-d'œuvre d'un peintre hollandais, imitation qu'on nous avait offerte à Anvers au prix de deux mille francs et que nous avions refusée. Tableaux du roi Guillaume, imitation anversoise sont maintenant dans un musée et dans deux cabinets illustres, et quand ceux-ci seront mis en vente, nul doute que les pastiches dont il s'agit n'aient les honneurs d'un combat acharné, nouveau document ajouté à leur illustre authenticité.

Autrefois il n'en était pas ainsi ; on riait à bon droit des actes de notoriété, on se méfiait du savoir des autres, on commençait par examiner, par se convaincre, et puis on se décidait à acheter ou à repousser, selon le jugement que l'on s'était formé, et si parfois on faisait erreur, la perte n'était pas notable, parce que la chose achetée était certainement bonne et, sinon d'un tel maître, au moins d'un maître qui le valait.

Ces réflexions nous sont venues à propos de la vente de la galerie de M. Soder de Hanovre, vente qui a eu lieu ces jours derniers. Cette galerie, nous l'avons vue ; incontestablement elle contenait des tableaux excellents, mais il y en avait aussi de médiocres et, sans conteste, tout au moins de très-douteux. Elle avait été offerte en bloc au Roi pour la somme de 100,000 thalers ; l'offre n'avait pas été acceptée.

Il s'est présenté aux enchères des amateurs et des connaisseurs de toute l'Europe, entre autres M. Eastlake, directeur du Musée britannique ; Richard Wallace, fils de lord Harrisford, de Paris ; M. Lamme, directeur du Musée de Rotterdam ; MM. Olfers, conseiller intime, et Waagen, directeur des musées de Berlin. On a fait en tout environ 90 mille thalers.

Les tableaux qui ont obtenu les prix les plus élevés sont, entre autres, un Corrége, à 4,955 thal., un petit Raphaël représentant *la sainte Vierge et l'enfant Jésus*, sept pouces et demi, sur parchemin, à 10,200 th. ; un Rubens, l'*Enlèvement de Déjanire*, à 1,901 th. ; une image d'autel par Berend, de Bruxelles, à 600 th. ; une *sainte Vierge*, par Van Eyck, 1,426 th. ; un *Tobie*, par G. Dov, 1,910 th. Le Musée britannique a acheté pour 14,825 thalers deux paysages avec cascades, par Ruysdael, les tableaux les plus célèbres, peut-être, de ce grand peintre. Le roi de Hanovre a acheté pour 14,000 th. plusieures des meilleurs toiles, entre autres le *Lièvre* de Weenix, à 2,950 th. Ce chef-d'œuvre a été payé dans le temps 12,000 th. par le comte Brabeck

Nous souhaitons que tout le monde soit content, acheteurs et vendeurs. Nous espérons que, parmi les premiers aucun ne trouvera à déchanter, et nous pensons les tranquilliser en leur affirmant que Raphaël, Gérard Dov et Van Eyck ne réclameront pas, à moins que M. Home n'ait la malice de les évoquer. M. de A.

LES CABINETS D'AMATEUR A PARIS.

CABINET DE M. SIMON (1).

Les amateurs d'aujourd'hui ne ressemblent en rien aux curieux d'autrefois. Les marchands sont les premiers qui se soient aperçus de la différence qui existe entre ces deux classes d'amateurs. Alors elle était à peine visible; aujourd'hui que cette différence est très-grande, chacun la reconnaît, excepté les amateurs eux-mêmes qui pensent continuer les traditions de la belle curiosité. Quand on lit les catalogues des estampes et dessins que contenaient les anciens cabinets, il y a une remarque que chacun fait, c'est qu'en ce temps-là il n'y avait pas de collection proprement dite, on ne cherchait pas à faire l'œuvre d'un maître, à réunir des gravures sur un sujet donné, mais on avait de belles estampes de toutes les écoles et sur tous les sujets. Ainsi le catalogue de Quentin de Lorangère nous montre bien que cet amateur distingué avait un œuvre de Callot des plus remarquables qu'il y eût alors, avant l'excellent travail de M. Meaume sur le même maître. Le catalogue Quentin de Lorangère était surtout recherché pour la description de cet œuvre; on trouvait encore dans le même cabinet un œuvre de Watteau qui fait le désespoir de ceux qui recueillent aujourd'hui des estampes de cet artiste célèbre : ce n'était cependant là qu'une très-petite partie d'un cabinet dans lequel brillaient l'œuvre de La Belle, l'œuvre de Sébastien Leclerc et les plus belles pièces des maîtres italiens, français, hollandais,

(1) Notre laborieux et érudit collaborateur M. Faucheux se propose de passer en revue les meilleurs cabinets des amateurs de Paris. Cette entreprise, qui ne peut être que favorablement accueillie par nos lecteurs, sera continuée par M. M. C. Marsuzi de Aguirre, lequel s'occupera à son tour des cabinets des amateurs belges et hollandais. Des travaux de cette importance et d'une utilité aussi incontestable convaincront de plus en plus le public studieux du désir que nous avons de lui être agréable, en réunissant tous les matériaux propres à contribuer à l'illustration des Beaux-Arts et à faciliter, par la réunion des documents épars, l'étude de leur histoire.

(Note de la Rédaction.)

flamands. Il me suffira d'ouvrir le *Trésor de la curiosité* de M. Charles Blanc pour appuyer cette opinion de bon nombre d'exemples. Le riche cabinet de Paignon Dijonval met cette vérité dans la plus grande évidence. Plus près de nous, le catalogue du comte Rigal fait voir que les curieux du commencement de ce siècle suivaient fidèlement les traditions de ceux qui les avaient précédés dans la carrière; leurs cabinets se composaient d'un choix des plus belles estampes de toutes les écoles et parfois de l'œuvre complet d'un maître plus aimé que les autres.

M. Simon est de l'école de nos anciens amateurs; comme eux, il a formé un cabinet qui renferme les plus belles gravures des maîtres de tous les pays, tout en gardant une préférence marquée pour les maîtres du Nord. Doué d'un goût des plus délicats, il n'a laissé entrer dans le sanctuaire que les choses sans défaut; profondément instruit dans les lettres et dans les sciences, il est du petit nombre d'amateurs dont le goût est parfaitement raisonné. Ce n'est point en cédant aux entraînements de la mode qu'il a garni ses cartons, les pièces y sont arrivées une à une, chacune d'elles avec sa généalogie; on ne trouve donc chez lui que les pièces consacrées par l'admiration de plusieurs générations d'amateurs, recueillies dans les plus belles ventes faites depuis un demi-siècle.

Comme toutes les personnes douées d'un vif sentiment artistique, après les dessins ce sont les eaux-fortes que M. Simon affectionne le plus. Une eau-forte, en effet, est encore un dessin; la rapidité d'exécution conserve à ce genre de gravure la liberté d'allure, la franchise de composition, la grâce, l'esprit que n'ont pas les gravures au burin, plus travaillées, plus retouchées.

On ne sera donc point étonné de trouver chez M. Simon des eaux-fortes de Rembrandt, d'Albert Durer, de Lucas de Leyde, de Berghem, d'Israël Sylvestre, de La Belle; ajoutons toutefois que ce goût n'est pas exclusif, et que les graveurs au burin sont représentés dans ce riche cabinet par les pièces que chacun connaît : Nanteuil par ses plus beaux portraits; Corneille Wischer par ses plus belles gravures; Edelinck par la *Sainte Famille,* la plus belle épreuve que l'on connaisse; Wille, par la *Robe de satin;* Raphaël Morghen, par une épreuve extraordinaire de la *Cène*; beaucoup d'autres encore, que je décrirai bientôt et qui

forment un cortége imposant aux eaux-fortes des maîtres les plus célèbres.

C'est par les dessins que je commencerai la description de ce cabinet. Le nombre des dessins que possède M. Simon n'est pas grand, mais ils sont d'une qualité supérieure. Tous sont sous verre et ne paraissent pas souffrir de cette exposition à la lumière, contrairement à l'opinion d'un marchand d'estampes distingué qui me paraît avoir trop généralisé quelques observations particulières. Les murs de l'appartement de M. Simon sont littéralement couverts des plus beaux dessins et des estampes les plus rares, de telle sorte que le possesseur de ces belles choses a continuellement sous les yeux les chefs-d'œuvre des maîtres les plus renommés. Vivre ainsi au milieu des merveilles enfantées par les artistes de tous les siècles, est un des plaisirs les plus vifs que puisse se procurer un homme de goût; malheureusement, c'est un luxe que peu de personnes peuvent avoir aujourd'hui.

Je n'apprendrai rien, ni aux amateurs ni aux artistes, en disant que le propriétaire de ce cabinet a toujours communiqué les raretés qu'il renferme avec la plus grande obligeance et une libéralité extrême; mais ce que peu de personnes savent, c'est combien l'instruction que possède M. Simon est solide et variée; ce n'est que dans les conversations intimes qu'il laisse voir l'homme, aussi distingué par la science que par le goût. Les pièces que je vais décrire ne laisseront aucun doute sur cette dernière qualité.

Il eût été facile de faire l'éloge de chaque dessin en particulier, mais ces éloges auraient nécessairement ramené les mêmes mots et seraient devenus fastidieux. Tous les dessins que je vais décrire sont d'une qualité supérieure et ont toujours été choisis parmi les plus beaux du maître. Les attributions sont reconnues vraies depuis longtemps, car la plupart de ces dessins ont figuré dans les plus belles ventes et les autres viennent des collections les plus distinguées; on peut donc regarder ces attributions comme exactes.

J.-J. DE BOISSIEU. Le *Village de Lantilly*, près de Lyon, dessin à l'encre de Chine, parfaitement lavé, remarquable par la transparence des ombres et le relief des figures; c'est un des plus beaux dessins du maître. Comme cela arrive ordinairement

dans les dessins de Boissieu, les ciels ne sont pas faits. Au bas, à gauche, on lit : *J.-J. D. Boissieu,* 1801. Ce dessin a été gravé en 1804 ; la gravure est connue sons le nom des *petits maçons*. Elle a valu à l'auteur les plus grands éloges de la part des premiers artistes de Paris, dit M. Dugas-Montbel dans le catalogue de l'œuvre de Boissieu qu'il a publié à la suite de son éloge. Ce dessin a été acheté 300 fr. par M. Simon à M. Claussin, c'est un bon marché extraordinaire; aujourd'hui il dépasserait probablement 1,000 fr. Ce dessin a 360 millimètres de largeur sur 215 de hauteur.

Un autre dessin du même maître, représentant un paysage avec personnages et animaux. A gauche on voit un groupe de trois personnes assises auprès d'un tronc d'arbre; l'une d'elles parle à un homme monté sur un âne et conduisant deux bœufs; au loin on voit un homme sur un cheval qui galope; à droite il y a un beau groupe d'arbres. 380 millimètres de largeur sur 215 de hauteur. Très-beau dessin acheté à la vente Revil, où il a été payé 700 fr. Il n'a pas été gravé.

Un dessin du même maître, légèrement colorié au lavis, d'un ton très-doux. Il représente la *Porte de Vaise,* à Lyon. A gauche sur le devant, un homme à cheval fait abreuver trois bœufs; plus loin il y a des rochers derrière lesquels on voit des arbres; une croix se trouve sur le chemin qui conduit à la porte de Vaise. Vers le milieu du dessin on voit la tour de la porte garnie de ses tourelles; un homme traverse le pont jeté sur le fossé. Au bas, à droite sur le devant, il y a un bateau dans lequel sont des lavandières. Le dessin a 332 millimètres de largeur et 245 de hauteur. Rien n'est plus joli que ce dessin, beaucoup plus fini, plus travaillé que les dessins ordinaires du même maître. Il a été gravé, et la gravure est connue sous le nom des *petites vaches*. Il vient du cabinet de M. Claussin.

Un autre dessin de Boissieu, lavé à l'encre de Chine, représentant un paysage dans lequel on voit un dessinateur assis; auprès de lui, un homme à demi couché tient un livre à la main. Tout à fait à droite, un homme et deux bœufs sont cachés en partie par un pli du terrain. A gauche on voit une rivière qui va se perdre au loin dans le milieu du dessin. Au delà on voit un village. A gauche il y a des arbres entre lesquels se trouvent deux hommes et deux bœufs. Un peu à droite on voit le monogramme

du maître, B. 1793. Ce dessin a 270 millimètres de large sur 205 de haut. Ce beau dessin a été gravé, mais la gravure a quelque différence avec le dessin.

Un autre dessin du même maître, à l'encre de Chine. Il représente un homme conduisant deux ânes et des moutons, il est armé d'un bâton qu'il tient levé, et un chien l'accompagne. Dessin fait d'après une gravure de Berghem; il a 230 millimètres de largeur sur 160 de hauteur.

Un beau dessin du même maître, légèrement colorié, d'une grande finesse d'exécution. La gravure de ce dessin est connue sous le nom des *charpentiers*. Il a 390 millimètres de large sur 260 de haut.

Un beau dessin à l'encre de Chine, représentant l'*île Barbe* sur la Saône, à une lieue de Lyon. A droite on lit : D. B. 1782, les deux lettres sont groupées en monogramme. Ce dessin a été gravé; il a 353 millimètres de largeur sur 200 de hauteur.

La *Soirée villageoise*, par le même. Dessin dans lequel l'auteur a voulu imiter la manière de Rembrandt, sans y avoir bien réussi. Vigoureusement teinté de noir et légèrement rehaussé de blanc, ce dessin représente toute une famille uniquement éclairée par la lueur du foyer; il y a des effets de lumière fort remarquables. Le dessin a 300 millimètres de largeur sur 230 de hauteur.

Un très-beau dessin du même, à l'encre de Chine, rehaussé de blanc. Il représente des animaux au pâturage. Un bœuf, deux chevaux, quelques moutons sont gardés par un enfant et un chien; les animaux sont faits avec une grande perfection. A gauche il y a un groupe d'arbres d'un bel effet. Ce dessin a été gravé par Laurent, la composition en est excellente. Il a 240 millimètres de largeur et 290 de hauteur.

Les dessins de Boissieu sont généralement bien composés et d'un style sévère, chose remarquable pour l'époque où cet artiste a vécu. Il fut toujours simple et vrai dans l'imitation de la nature, dit M. Dugas-Montbel dans l'Éloge de de Boissieu. Ses dessins, presque toujours faits à l'encre de Chine, sont lavés avec une grande perfection, et rendent bien le relief des objets qu'ils représentent.

Berghem. Un dessin de Berghem, au crayon, lavé d'encre de Chine. A droite on voit un homme et une femme; près d'eux il y a un bœuf, un mouton et une chèvre gardés par un chien.

Plus loin, un homme conduit des bœufs qui traversent un pont, et au delà il y a un groupe de rochers couronnés par une construction. A gauche de beaux arbres. Et au-dessous : *Berchem* 1656. Ce dessin a 215 millimètres de largeur sur 155 de hauteur.

Un autre dessin du même maitre, faisant le pendant du précédent et comme lui fait au crayon et lavé d'encre de Chine. A gauche on voit un cours d'eau sur lequel est jeté un pont très-léger, sur ce pont passe un homme conduisant des ânes. Dans le fond à droite, il y a des maisons derrière lesquelles on voit de beaux arbres, et sur le devant un homme et un enfant accompagnés d'un chien. Au-dessous on lit : *Berchem* 1656. Mêmes dimensions que le précédent.

Ces deux dessins sont d'une très-belle exécution et d'un goût parfait. Ils ont coûté 1,000 fr. chacun.

Un autre dessin de Berghem, au bistre. A droite on voit une femme assise tenant un enfant dans ses bras; à ses pieds deux moutons sont couchés; un homme, debout devant elle, lui parle; il est en partie caché par une vache sur laquelle il s'appuie. Près de cet homme se trouve un âne. A gauche il y a des moutons couchés, et, au loin, un enfant et un chien; plus à gauche encore, on voit une porte sur le seuil de laquelle il y a un chien et à côté un âne dont on ne voit que la tête. Au bas à droite on lit : *Berchem f.* 1655. Ce dessin a 270 millimètres de largeur et 192 de hauteur. Il a été gravé par Corneille Wischer.

Un autre dessin de Berghem au bistre. A droite il y a un jeune berger conduisant deux moutons et une chèvre; près de lui on voit un homme à cheval, conduisant deux bœufs et parlant à une jeune fille debout au milieu du dessin, elle est accompagnée d'un chien qui s'élance devant elle. A gauche, un peu plus loin, il y a une tour. Très-beau dessin; il a 350 millimètres de large sur 247 de haut. Il a été gravé par Wischer.

Un dessin du même maitre, au crayon noir. A droite une jeune fille à cheval, devant elle un lévrier; à la droite de la jeune fille, un peu en arrière, un homme aussi à cheval tient dans ses mains une musette; derrière ce groupe il y a un homme gardant des chèvres. A gauche on voit un homme qui traverse un gué, conduisant un âne et un bœuf. Dans le fond un massif d'arbres à peine indiqués. Dessin très-légèrement fait, quelques coups de crayon seulement; excepté le groupe de la jeune fille, le reste

est fait avec rien. Il a 310 millimètres de largeur sur 210 de hauteur. C'est le premier dessin acheté par M. Simon; c'était vers 1815 et il lui a coûté 100 fr., ce qui représenterait 250 fr. aujourd'hui. Il fallait bien connaître les dessins et être doué d'un excellent goût pour être frappé du mérite de cette jolie esquisse. On voit que M. Simon débutait par un coup de maître.

Herman Swanewelt. Un dessin à la plume, rehaussé d'encre de Chine et de bistre. A droite il y a un beau groupe d'arbres sous lesquels on voit un homme étendu sur le sol et qui semble mort; près de lui un lion qui vient le flairer; dans le fond un âne s'en allant tranquillement la bride sur le cou. A gauche, dans le lointain, il y a un château situé au bas d'une colline. A droite, dans le bas du dessin, on lit *H. Swanewelt. Fa. Romæ* 1636. Ce dessin a 307 millimètres de largeur sur 210 de hauteur. Il provient de la vente Revil.

J. Ruisdael. Un dessin à l'encre de Chine; à gauche on voit deux beaux arbres, à droite un bosquet auprès duquel se trouve une maison dont on ne voit que le toit; plus près du spectateur il y a un berger conduisant un troupeau et suivi d'un enfant. Tout à fait sur le devant du dessin il y a de l'eau sur laquelle flotte une barque. Ce dessin a 282 millimètres de largeur sur 182 de hauteur. C'est un des beaux dessins de ce maître.

Un autre dessin du même artiste, à l'encre de Chine; on voit à gauche la lisière d'un bois et à droite un chemin qui monte en tournant et entre dans le bois. Ce très-beau dessin vient de la vente Revil, où il a coûté 2,000 fr. Il a 315 millimètres de largeur sur 200 de hauteur.

Van Eeckhout. Portrait du maître par lui-même; dessin au crayon noir légèrement teinté d'encre de Chine. L'artiste s'est représenté en buste, regardant en face, coiffé d'une toque, avec un vêtement ample et garni de fourrures. Les deux mains, croisées l'une sur l'autre, sont appuyées sur une table. Dans le haut du dessin, à droite, il y a G. V. D. Eeckhout N. 1647.

Ce très-beau dessin a 200 millimètres de largeur sur 260 de hauteur.

Greuze. L'*Accordée de village*. Dessin à l'encre de Chine, très-largement fait. C'est la première idée du tableau qui est au musée et avec lequel il y a cependant quelques différences, mais très-légères et seulement dans les choses secondaires. On sait que

le tableau a été gravé, il est donc inutile de décrire le dessin. Il a 494 millimètres de large sur 350 de haut.

Un autre dessin du même maître, aux crayons rouge et noir. C'est une très-jolie tête de jeune fille regardant à gauche, et, sur la même feuille, une étude de main. Il existe un dessin, en contre-partie de celui-ci, mais beaucoup plus pâle; le dessin de M. Simon est très-coloré, l'autre semblerait en être une contre-épreuve s'il n'y avait quelques légères différences. Ce dessin a 225 millimètres de hauteur sur 180 de largeur. Il a coûté 300 fr.

Van Dyck. *Portrait de Guillaume de Vos.* Dessin au crayon noir. Très-beau dessin; il a été gravé. On voit sur le dessin les carreaux du graveur, mais très-légèrement. Il a 190 millimètres sur 252 de hauteur. Il a coûté 300 fr.

Ommeganck. Un dessin de ce maître, à l'encre de Chine, représentant un mouton et une chèvre couchés. Dans le lointain, à gauche, on voit un homme qui traverse un gué; il est monté sur un âne et en conduit un autre. Dans le fond sont des groupes d'arbres. A gauche, au bas, on lit : *B. P. Ommeganck;* le B et le P sont entrelacés et forment un monogramme. Largeur, 312 millimètres, hauteur 275.

Ce dessin, très-terminé, est le plus beau que l'on connaisse d'Ommeganck.

Wille fils. *La petite Javotte.* Dessin au crayon noir. Très-jolie tête de paysanne, regardant de face; coiffure des femmes de la campagne en 1770 :

On raconte que lors du mariage de Louis XVI on donna une dot à quelques jeunes filles de la campagne des environs de Paris. L'une d'elles, la plus jolie si le portrait est vrai, se présenta comme remplissant les conditions exigées. On lui demanda où était le mari; « *Mais,* répondit-elle, *j'ai cru qu'on en fournissait.* »

C'est la tête de cette jeune fille que Wille le fils a dessinée. Son travail est très soigné. A droite on lit : *P. A. Wille filius, del.* 1772. Largeur 150 millimètres, hauteur 190.

J. Both. Un dessin à l'encre de Chine. A gauche il y a deux hommes dont l'un est monté sur un âne et l'autre conduit un bœuf; à droite on voit un beau groupe d'arbres. Sur un rocher, on lit : *J. Both.* Le J et le B sont liés en forme de monogramme.

Ce dessin, d'une très-belle composition, est un vrai diamant. Il a 272 millimètres de largeur sur 200 de hauteur.

Rembrandt. L'*Enfant prodigue;* dessin à la plume lavé de bistre, très-largement fait. Au milieu, un vieillard vénérable, vêtu d'une longue robe, reçoit dans ses bras l'enfant prodigue qui s'est précipité à ses pieds. A gauche un jeune enfant regarde cette scène d'un air attendri. Magnifique dessin fait avec quelques traits de plume. Il a 230 millimètres de large sur 187 de haut.

Un autre dessin du même maître, représentant un lion couché, tourné à gauche; dessin à la plume lavé de bistre. Il parait que le lion était debout quand l'artiste a commencé le dessin, car, sur la droite du papier, il y a une queue et une partie du dos de l'animal, puis ces traits ont été abandonnés pour faire le lion couché.

Ce dessin a été payé 200 francs dans une vente publique. Il a 170 millimètres de largeur sur 80 de hauteur.

Faucheux.

(La suite prochainement.)

TRAITÉ DE LA PEINTURE,

PAR LE SIEUR CATHERINOT.

Nicolas Catherinot, avocat, né au château de Lusson, près Bourges, en 1628 et non en 1688, a publié un grand nombre d'opuscules, aujourd'hui très-rares. Ces petits traités, bornés souvent à une feuille d'impression, ont été dispersés dès leur apparition, et leur réunion est maintenant à peu près impossible. Catherinot, que l'abbé Lenglet appelle dédaigneusement un savant de bas étage, était un savant encyclopédique. Il connaissait le latin, le grec, l'hébreu, les lettres, les sciences, les arts, et il avait énormément lu. Nous réimprimons ici son *Traité de la peinture,* opuscule fort mal nommé, car c'est seulement une sorte d'abrégé encyclopédique sur la peinture, la gravure et le dessin; il y a de l'histoire, de la biographie, des anecdotes, de tout un peu, et seulement quelques préceptes sur l'art. Tel qu'il est cependant, et malgré ses erreurs, il est fort curieux, et sa reproduction rentre tout à fait dans le cadre de la Revue.

F.

On sçait assez que la peinture est divertissante, mais elle est en outre utile et nécessaire pour conserver les visages des hommes illustres, la structure des bastimens insignes, les plans des villes, des places et des maisons remarquables, comme aussi pour connoistre les plantes et les animaux, pour representer les anatomies, pour comprendre les machines militaires, nautiques et autres. Enfin les juges font faire des plans généalogiques et ordonnent des descriptions de lieux pour décider les procez. Ces descriptions se font en peinture ou en bosse, en plat ou en relief, quand les visitations et descentes ne suffisent pas. On supplicie même par effigie et apposition de tableau, et cela s'appelle tabloter un homme. Bartole a inséré quelques figures dans ses livres, et les enlumineurs sont du corps de l'Université. Messieurs Contius et Mercier, antécesseurs de Bourges, sçavoient peindre.

Les saints Canons suppriment les figures ridicules qui restent dans les églises, car la peinture doit aussi servir à la pureté, et les tableaux sont

les livres populaires. Il n'est point d'homme qui, par conséquent, ne doive sçavoir tout au moins crayonner et grifoner. La peinture est le langage de toutes les nations de la terre, et l'écriture se nomme proprement peinture. Moy même, en 1675 et 1676, estant à Paris, estois fort soigneux d'aller à l'Académie des peintres, sous les auspices du R. P. Lubin, ermite de Saint-Augustin de la communauté de Bourges, qui a esté provincial et qui maintenant est assistant de son général à Rome (1). Il est vrai néanmoins que, comme disoit le Tintoret, la peinture est une mer, et que plus on y avance, plus on y trouve de difficultez. Mais enfin, elle se doit consoler, puisqu'elle a été et est encore aimée des papes et des cardinaux, des empereurs et des roys, des princes et des grands seigneurs. Quelques peintres ont esté employés en négotiations et ambassades, comme Pierre-Paul Rubens. Les roys eux-mêmes ont voulu peindre, comme Louis XIII ; quant à Louis XIV son fils, nostre monarque, il chérit la peinture, comble les peintres de biens et d'honneurs, a ses cabinets de peintures, d'estampes et de médailles, et fait graver les animaux et les plantes. Domenico Zampieri, autrement le Dominiquin, mort à Naples, fut honoré d'un discours funèbre à Rome en 1641. Comme le Titien peignoit Charles-Quint pour la troisième fois, il lui échappa un pinceau de la main, et l'empereur l'ayant ramassé, le Titien se prosterna pour le recevoir en disant : « Sire, je ne mérite pas cet honneur ; » à quoy l'empereur repartit : « Le Titien est digne d'être servi par César. » Il disoit qu'il y auroit toujours des courtisans à ses costez, mais qu'il n'auroit pas toujours un Titien à la main. Léonard de Vinci mourut à Fontainebleau entre les bras de François Ier. Henry troisième, passant par Venise à son retour de Pologne, alla, comme Alexandre Apelle, Demétrius Protogène, visiter le Titien dans sa maison. Léon X projettoit de faire Raphaël d'Urbin cardinal. La plume, le pinceau et le burin sont les trois symboles de l'immortalité. Quand on sait les prouesses d'un homme, et que même on a sa figure, c'est comme s'il vivoit ; la réputation est une vie posthume. Aristote, Apelle et Lysippe sont aussi célèbres qu'Alexandre ; quant à Michel-Ange et Raphaël d'Urbin, ils sont aussi célèbres que les papes sous lesquels ils ont vécu. Le peintre est le meslangeur des couleurs, le distributeur des jours et des ombres et l'imitateur de la nature ; je voudrois lui donner pour blason un miroir ou un singe. Graphis est la déesse de la peinture, comme Typosine de l'impression.

(1) Le Père Lubin, né à Paris en 1624, est mort dans la même ville en 1695. Il a publié divers ouvrages de géographie dont il a gravé lui-même les cartes.

Les bergers ont esté non seulement les premiers roys, les premiers astronomes, mais aussi les premiers peintres. Car, dans leurs loisirs, ils desseignaient avec leur houlette les ombres de leurs brebis. D'autres attribuent l'invention de cet art aux Egyptiens, et la perfection aux Grecs. Alexandre a le premier honoré la peinture. Dans la suite on a employé les planches de bois pour les peindre, mais d'une seule couleur, blanche, noire ou autre. Enfin pour faire une seule figure, on a employé plusieurs couleurs et particulièrement celles-ci : le blanc, le noir, le rouge, le vert et le bleu. On peignit premièrement les animaux, et de là les Grecs ont appelé les peintres zographes. Mais ces premières peintures estoient si grossières qu'il falloit mettre le nom de chaque chose sus ou sous chaque figure. C'est un bœuf, c'est un cheval, c'est un âne, etc. Ils n'estoient pas peintres, mais coloristes, mais barbouilleurs, mais charbonistes. M. de Marolles, abbé de Villeloin, a écrit vingt-quatre livres des Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Architectes. Il en fait plusieurs classes, la première est depuis le commencement du monde jusqu'à l'empire des Grecs ; la seconde depuis Alexandre jusqu'à Auguste ; la troisième depuis Auguste jusqu'à l'inondation des Goths dans l'Italie ; la quatrième depuis ces Goths jusqu'au treizième siècle ; la cinquième depuis le quatorzième siècle jusqu'en 1450 ; la sixième depuis 1450 jusqu'en 1500, etc. Ce bel art déchut sous Auguste, revint sous Domitien, Nerva et Trajan, et enfin se perdit sous Phocas, à cause des guerres qui semèrent la peste, la famine et l'ignorance. Les premiers Chrestiens, qui abhorraient les tableaux et les statues, ont encore beaucoup contribué à la perte de ces deux arts. Quatre villes excellèrent en peinture, Athènes, Sycion, Rhodes et Corinthe. Plusieurs y excellent maintenant, comme Rome, Florence, Boulogne, Parme, Venise, Naples, Paris, Londres, Amsterdam, Anvers, Bruxelles, etc. La gravure en pierre semble plus ancienne que la peinture en couleur. Enfin la première a été restaurée vers le même temps que l'impression a été inventée. La peinture règne partout, dans les coquilles, les rochers, les parois sales, les nuages, et même dans le cœur de certains arbres et dans leurs loupes. Mais le grand maistre des peintres c'est Morphée, et il en tire son nom, car *forma* vient de *morpha*, en transposant les lettres. Songer, c'est peindre à vue close et à tastons.

Les inventions et découvertes pour la peinture, et pour ce qui la concerne, sont singulières. Quant aux anciens, voyez Pline en son histoire, livre 35. Quant aux modernes, Cimabué, vers 1260, restablit la peinture, fit le premier sortir des rouleaux de la bouche de ses personnages pour les faire parler. André Taffi, Florentin, apprit la mosaïque à Venise vers

1260, d'un certain Apollonius, peintre grec. Giotto fut le premier qui restablit l'usage de portraire au naturel, vers 1300. André Verocchio fut le premier qui moula les visages des morts pour en garder la ressemblance, vers 1400. Peu de temps après, on restablit la gravure des agathes, cristaux et autres pierres, non en bosse, mais en creux, ce qui est fort difficile. Frère Philippe Lippi, Florentin, et qui avait été religieux carme, commença le premier à peindre des figures plus grandes que le naturel, vers 1400. On disait de lui *Phimalus et Lippus*, *totus malus ergo Philippus*. Paul Uccello ou l'Oyseau, estudia et observa le premier la perspective vers 1400. Masaccio, vers 1420, fit le premier paroistre des figures dans de belles attitudes. Mason Finiguerra, Florentin, fut le premier qui grava en cuivre peu après 1460. Il fut suivi par Baccio Bandin, André Mantègne, Martin d'Anvers, Albert Durer, Marc-Antoine Franci, Luc de Leyde, Marc de Ravenne, Augustin de Venise, Hugues de Carpi et François de Parme, qui le premier grava avec de l'eau-forte. Autres attribuent ce secret à Luc de Leyde, qui le tenait d'un armurier. Jacques Callot se servit le premier du vernis dur pour graver à l'eau-forte Le même Luc perfectionna aussi l'art de peindre sur le verre, et mourut en 1533. Jean de Udine restablit le secret du stuc et y employa la chaux faite de travertin, et la poudre faite de marbre broyé. Il restablit aussi les figures burlesques d'hommes et d'animaux chimériques, et les nomma grotesques, parce qu'il en trouva quelques desseins dans des grotes à Rome. Le Primatice, dict Boulogne, abbé de Saint-Martin de Troyes, fit aussi les premiers ouvrages de stuc et de peinture à fresque. Le premier qui peignit à Rome sur du verre estoit de Marseille, vers 1530. Le Primatice et Messer Nicole, ont les deux premiers apporté en France le goust romain et antique pour la peinture et sculpture, après avoir banni la manière gotique.

Epoque des modes, inventions et découvertes qu'il faut rechercher pour ne point pécher contre les temps : Armoiries, Artillerie, Anneaux, Bastions, Bonnets carrés, Bottes, Chapeaux, Cloches et clochers, Croix doubles et triples, Chappes et Chasubles, Chapelets, Chiffres d'Arabie, Couronnes cléricales, Dalmatiques, Estriers, Fers de chevaux, Fauconnerie, Horloges, Lunettes et Longues veües, Moulins à eau, et à vent, Mitres, Messes rituelles, Mortiers de Président, Mansardes, Monnoyes et Manteaux, Ordres religieux et militaires, Orgues, Perruques, Selles équestres, Tiares, Tabac en usage, Théâtres.

L'on compte plusieurs espèces de peintures : la plate et la bossuë. — D'une couleur ou de plusieurs. En huile, ou détrempe ou à fresque. La

grecque ou la romaine, la gotique et la moderne, l'ébauchée et la finie, la travaillée et la croquée.

Les peintres ont leurs Académies. Taddée Zucchero fonda l'Académie des peintres à Rome, vers 1580. Frédéric Zucchero en fut le premier élu Prince, et puis Simon Vouet en 1624. On parle aussi de l'Académie des trois Carraches à Bolongne. Les académiciens de celle-ci furent d'abord nommez les Désireux.

Les estudes sont les essais des peintres. Le Titien et les Carraches avoient toujours les tablettes au poing. On les garde encore. Pline mentionne celles de Parrhase, livre 35, chap. 10.

Les classes des peintres, selon aucuns. Pline a fait les siennes au nombre de trois, et nous pouvons faire les nostres. Dans la première sont Raphaël d'Urbin, Michel-Ange, Rubens, Le Brun, Poussin, etc.

La peinture est quelque chose d'infini. Quand on sait tout, on ne sait point encore assez. Protogène ne pouvoit lever la main de dessus ses tableaux, et il ne se contentoit jamais. Les peintres n'inscrivoient pas *fecit*, mais *faciebat*. Léonard de Vinci, dans la *Cène* qu'il a peinte à Milan, est demeuré court au visage de Nostre Seigneur. Il ne l'a pas achevé, ne pouvant l'achever assez dignement. Il a esté quelquefois avantageux de ne point finir, personne n'osant le faire après la main du maistre. Pline en rapporte des exemples.

Le ressort de la peinture est très-grand. On peut dire de la peinture : *Huic ego nec metas rerum, nec tempore pono*. Tout est si fort de sa compétence, qu'elle comprend les choses qui n'ont jamais esté et qui ne seront jamais, comme les Centaures, les Harpies et autres monstres fabuleux.

La Peinture a ses sœurs, la Sculpture, la Gravure, la Mosaïque, la Fonderie, l'Architecture, etc. Il en est comme des Sciences, des Muses, des Graces, des Vertus, etc. Elles sont toutes sœurs. Les vices sont aussi frères.

On compare la peinture et la poésie. On dit que la peinture est une poësie muette, et la poësie une peinture parlante. On dit que les poëtes peignent avec les paroles, et que les peintres parlent avec le pinceau. Les peintres doivent sçavoir les poëtes. Frédéric Zucchero étoit peintre et poëte. Le sieur du Fresnoy a écrit de la peinture en vers françois. Mais on doute si la poësie est encore plus nécessaire que la peinture.

Questions : S'il faut toujours imiter la nature ou l'antique. Il faut les imiter quand elles sont belles, mais non pas autrement. Lequel vaut mieux d'un portrait bien peint ou d'un bien ressemblant. Je préfère le second au premier. Si Notre Seigneur alla chaussé ou pied nud. Saint

Jérôme, saint Bonaventure, saint Denis le Chartreux et autres, sont pour la nudité des pieds. Aucuns néanmoins n'en conviennent pas, etc.

Questions de droit sur la peinture : Si le peintre déroge à la noblesse. Non. Au contraire, il la rehausse comme Michel-Ange, le Primatice, dit Boulogne, Jacques Callot, Jérôme Savaldi, Nicolas Poussin. Plusieurs peintres ont été annoblis et faits chevaliers, comme André Mantègne, que Louis, marquis de Gonzague, fut chevalier de son ordre. Tel fut aussi le Titien et Jean-Antoine Regillo, dit Pordenon, qui fut annobli par Charles-Quint. Il ne travaillait aussi jamais que l'épée au costé et quelquefois aussi la rondache auprès de lui. On disoit qu'il craignoit quelque insulte de la part du Titien. Tel Joseph Pin, fait chevalier de Saint-Michel par Louis treize. Martin Freminet, par le même. M. Le Brun, par notre incomparable monarque. Jean Le Clerc, chevalier de Saint-Marc. Antoine Vandick, chevalier de la Jarretière. Jean Lanfranc, chevalier de Saint-Pierre, par Urbain huit. Pierre-Paul Rubens par le roy d'Angleterre et par celuy d'Espagne. Mais voyez Tiraqueau, chap. 33, *de la Noblesse*. Certains peignent toujours l'épée au costé. Amulius, au rapport de Pline, peignait toujours en robe de cérémonie, même sur des catafalques.

A qui est le tableau commencé par l'un et achevé par l'autre ? Il semble estre au second, ou du moins à celuy qui a le plus fait.

Si le tableau attaché à fer et à clou est immeuble, pour être censé et réputé faire partie de la maison ? Il semble que ouy. Autres mettent en jeu plusieurs distinctions.

Si les portraits des ancestres appartiennent à l'aisné à l'exclusion des cadets ? Ouy, et l'on a ainsi jugé dans notre Présidial de Bourges, sur mes conclusions, sur la famille de Messieurs Gibieuf. Ainsi les manuscrits du père sont dus à l'aîné : jugé par arrest pour M. Corbin, avocat à Paris, originaire du Berry.

Les Grecs défendoient aux serfs d'estre peintres. Alexandre fit un édit portant défense à tous peintres et fondeurs de faire sa figure, à la réserve d'Apelle et de Lysippe. Un excellent peintre qui auroit mérité la mort devroit être sauvé par la loi *ad bestias*.

Problèmes. Pourquoy les anciens peignoient si bien les nudités. Ils avaient toujours des esclaves nuds dans leurs maisons, des gladiateurs nuds dans les arênes, et quelquefois des femmes nues sur les théâtres, comme aux jeux floraux, ce qui étoit abominable.

Pourquoy, depuis l'an 600 jusqu'à l'an 1300, la peinture déchut entièrement. Elle avoit eu son levant et enfin elle trouva son couchant. Le christianisme et les guerres en furent les causes.

Pourquoy l'on peint une plaque ronde sur la tête de chaque saint ou sainte. C'est pour les distinguer, ou c'est que parce que l'on en attachoit de semblables sur les statues exposées à l'air pour les garantir des ordures des oyseaux. Cette ombrelle ou plaque ronde se nommoit *Nimbus*. La *Venus* d'Arles en avoit une.

Proverbes et dits remarquables. Gueux comme un peintre. Tel fut Laurentin d'Angel, natif d'Arezzo. Tel Jean Antoine de Vercelles, dit le Sodome, car il mourut à l'hopital de Sienne en 1554, âgé de 60 ou 70 ans ; mais tel n'estoit pas Luc de Leyden. Discours plat, homme plat, etc. Il agit de la belle manière ; ces termes semblent empruntés de la peinture. C'est un grand coloriste, grand menteur, grand donneur de colles ou couleurs et prétextes. Fini jusqu'aux ongles. *Ad unguem*. Ce portrait lui ressemble comme à un autre, et rapporte à autre qu'à lui.

Lasne burine joliment, Nanteuil parfaitement. La méditation est la science de l'âme, la lecture celle des oreilles, et la peinture celle des yeux. Saint Luc doraitla pilule, car il estoit peintre et médecin. Le peintre efface, le sculpteur non. Le dessein du peintre est perspectif, celui du sculpteur géométral. Le peintre ajoute, le sculpteur ôte. Le peintre doit sçavoir de tout. Tout sert en peinture, comme en ménage. Le blanc avance, le noir recule, mais il ne faut venir du blanc au noir tout à coup, Faut porter le compas dans les yeux plutôt que dans les mains. Le temps découvre les défauts. Le peintre apprend tous les jours. Après le plan, les couleurs. L'abbé de Marolle étoit sçavant en peinture. Les graveurs sont comme les serviteurs des peintres et des sculpteurs. Peintre aveugle, canonier sourd. Faut commencer à peindre dès sa jeunesse et dès le matin. Le peuple ne feroit qu'un monstre, s'il vouloit faire un tableau célèbre, comme le *Jugement* de Michel-Ange. Les anges de la peinture sont Michel et Raphaël ; mais on tient que Raphaël en est l'archange. Chaque peintre a son talent. Dessein de Michel-Ange, coloris du Titien. A Richelieu, on voit, dans un tableau, un combat d'hommes, de lions et de chevaux ; Rubens en a fait les personnages, Chenedre les animaux, et Fouquière le paysage. C'est la pièce de trois, comme autre certaine tragédie. Il faut un Apelle pour un Alexandre, un Le Brun, pour Louis le Grand, un Titien pour Charles-Quint. Le peintre ne vaut rien s'il ne trompe. Peignez le naturel, mais le beau naturel : les Turcs ne peignent rien. Peinture sur bois ressent l'immeuble, et, sur la toile, ressent le meuble. Le tableau n'est pas une table. *Pictura non pascit*, nonobstant ce que dit Virgile. La peinture est un paramort. On ensevelit les fautes des médecins, on promulgue celles des peintres. Les peintres de France fai-

soient mieux à Rome qu'à Paris, mais aujourd'hui la chance est tournée. On ne va plus à Rome que pour les pardons. A force de faire de mauvaises pièces on apprend enfin à en faire de bonnes. Il ne faut pas faire vite et mal. Grosse tête en Pays-Bas, petite tête en Italie. Tel aime la peinture qui ne s'y connoit. Homme ridé, tableau écaillé. Peintre bleu, mauvais peintre. Peinture de Troye faite vite et mal. Autant de couleurs, autant de poisons. Les parois sont les papiers des fous. Nul tableau sans défauts. La peinture est noble, et néanmoins malpropre et sale. Il ne faut jamais peindre qu'en humeur. Un trait ne fait pas un portrait. Il n'est point de si petit peintre qui ne fasse son regard. La solitude et le silence instruisent beaucoup. Quant à l'O de Giotto, voyez Félibien, en ses Entretiens de peintres. On peut comparer cet O à la ligne d'Apelle.

Les miracles, merveilles en singularités de la peinture sont en grand nombre. La belle peinture de soi est un miracle, et même une magie : elle sait peindre jusqu'aux passions de l'âme. Jacques Bassan se peignit lui-même, Holbein se peignit deux fois lui-même, comme aussi Jean Boucher, natif de Bourges ; le même Boucher faisoit des tableaux au premier coup. Il ne maniéroit point, non plus qu'Antoine Van Dyck. Pamphyle, sculpteur de Rome, étoit aveugle et peignoit. Un tableau du *dernier Jugement* convertit Bogoris. Spinello, natif d'Arezzo, peignit le diable si hideux que le diable même, comme on dit, l'effraya si fort en songe, que le peintre en pensa mourir et en eut la vue égarée, l'esprit à demi perdu, en mourut peu de temps après. Le diable est vindicatif. Raphaël a copié la nature, mais Rubens a voulu la surpasser. Jean Holbein, natif de Basle, était gaucher, comme Turpilius, ancien peintre, et chevalier romain. Quintin d'Anvers de Maréchal se fit peintre, pour épouser une fille. Tempeste a gravé 1800 pièces. Callot 1380. L'abbé de Marolles en a ramassé plus de deux cent mille. La peinture est un bois précieux, une toile précieuse. André Mantègne fut choisi à dix-sept ans, par les citoyens de Padoue, pour faire les tableaux du grand autel de Sainte-Sophie en cette ville. Simon Vouet à quatorze, pour aller portraire une grande-dame en Angleterre. Pline le jeune fit une comédie grecque à cet âge. Feu mon père, en 1610, prit ses degrés publiquement à dix-huit ans, sous M. Bengy, antécesseur.

Frédéric Baroccio vécut quatre-vingt-quatre ans, et en fut près de cinquante malade, et néanmoins, il se signala par ses ouvrages. Les anciens faisoient merveilles, avec de mauvaises couleurs. Les anciens faisoient la perspective à vue. On a gravé sur la toile, mais les estampes sont noires, et on ne peut en tirer que vingt ou trente.

Apelle peignit si bien un cavale, que les chevaux en étaient en chaleur. Le même peignit les esprits, les passions, les tonnerres et les foudres. Le même peignit deux hommes, l'un depuis la tête jusqu'au nombril, et l'autre depuis le nombril jusqu'aux pieds, et personne ne peut achever ces deux figures. Voyez de semblables exemples chez Pline. On fait des paysages qui étant tournés de côté font voir des visages. On moule les vivants aussi bien que les morts pour en tirer la figure. On peint de mémoire et d'imagination les absens.

Enfin avec cent sols de couleur on fait cent écus de tableaux. Les pharmaciens avec leurs herbes font quelque chose d'approchant.

Les chefs-d'œuvre de peinture sont le *Jugement* de Michel-Ange, la *Transfiguration* de Raphaël, la *Descente de Croix* par Daniel de Volterre, et le *Saint Jérôme* du Dominiquin. En fait de statues sont le *Laocoon* du Vatican, l'*Hercule de Farnèse*, le *Meleagre* de Pichini, et la *Vénus de Médicis*. En fonderie, c'est la *statue d'Antonin;* en sculpture, c'est la *Colonne de Trajan*.

Les Iconoclastes avoient grand tort de s'élever contre les images. Elles servent à la piété. Nous ne les adorons point. Les tableaux sont encore moins dangereux que les bosses. Il est vrai qu'autrefois l'on en mettoit sur les autels, et plusieurs églises gardent encore cette coutume, comme l'église patriarcale de Bourges, de laquelle le chœur fut basti vers 850, avant que les images fussent receues en France, et la nef vers 1020, depuis qu'elles furent receues. Car le chœur est sans bosse, et la nef en a plusieurs en œuvre.

Le dessein est la base de la peinture. Le Fialeti, jeune peintre de Boulogne, estant allé voir le Tintoret pour le consulter, il luy répondit que tout consistoit en trois points : le premier à desseigner, le second à desseigner, et le troisième à desseigner. En quoy il imitoit un ancien parlant de l'éloquence.

Les sujets de peinture sont infinis, tels sont les Ages du monde, Ages des hommes, Armées et Armures, Amours, Aveugles, Arbres et Ruisseaux, Arts et Métiers, Almanachs, Architecture, Amphibies, Balets, Bacchanales et Bouffonneries, Bastimens, Bossus, Bohémiens, Blasons, Bas-reliefs, Bustes, Bains, Chasses, Combats, Cascades, Coquillages, Caprices, Carrousels et Cavalcades, Catafalques, Commandemens de Dieu, Colonnes, Compartimens, Chapiteaux, Cartouches, Chimères, Dames, Dieux et Déesses, Draperies, Dentelles, etc. — Insectes, Jeux, Jugemens, Jardins, Jours, Inclinations, Isles, Instruments de musique, Légumes, Météores, Montagues, Mausolées, Mascarades, Martyres et Miracles bien avérez,

Misères des conditions, Moresques, Mois, Muses, Monarchies, Méthamorphoses, Monstres de nature ou d'art, Machines polyorcétiques, Nuditez, Navigations et Naufrages, Nuits, Nuages, Oyseaux, OEuvres de miséricorde, Orfraies, Poissons, Paysages, Passions et Péchez, Phantaisies, Postures, Pompes funèbres ; Parties du monde, Planètes, Pasquinades innocentes, Points et Passemens, Précipices, Pots, Quadrupèdes, Rivières, Rapts ou Ravissemens, Ruines, Rochers, Sens ou Cinq Sens de la nature; Siècles, Statues, Sacrifices, Saints et Saintes, Saisons, Symphonies, Sciences, Siéges de villes, Singeries, Songes de Pantagruel, Thèses, Tombeaux, Termes et Thermes, Tourmentes et Tempestes, Tabaciens ou Tabascites, Triomphes et Trophées, Terraces, Talismans, Vies et Visages, Vieillards et Vieilles, Villes, Vertus et Vices, Vases ou Vaisseaux, Vierges et Nostre-Dames, Vallées et Vallons, Yvrognes, etc...

Règles et Avertissemens, Maximes ou Axiomes. Le peintre doit faire toutes choses comme Dieu, par nombre et par mesure. Il doit projeter son dessein pendant trente ans, et le faire en trois mois. Il ne doit jamais être content de sa personne, et il doit se persuader qu'il ne sait rien, et que tout ce qu'il a fait est peu de chose. L'honneur fuit les ambitieux et suit les humbles. Le peintre doit toujours porter le crayon et les tablettes, est guetter les occasions de s'instruire et de s'endoctriner. Des peintres, les uns font moins que la nature, les autres plus, mais les plus parfaits ne font qu'autant. Le sujet doit estre visible, et, autant que l'on peut, unique, comme dans les pièces épiques et dramatiques. Les exemples instruisent plus que les préceptes, la pratique vaut mieux que la théorie, l'œil sert plus que l'oreille. On ne doit faire plus de trois groupes dans un tableau. Annibal Carrache, régulièrement, n'y passoit point douze figures. Il évitoit le fatras, le galimatias, la confusion.

Les testes et les postures doivent estre toutes différentes. Les pieds ne doivent jamais estre cachez dans les tableaux. Les choses pourront estre diversifiées pour plaire davantage.

L'on ne doit faire que ce qui est possible dans l'ordre de la nature, si le sujet n'est chimérique et phantastique. On doit si bien unir les jours et les ombres, que l'on ne sache le lieu ny des uns ny des autres. Il faut copier un matin, ou un soir, plutost qu'un midy.

Les figures sur le bord du tableau doivent être plus fortes en coloris, et plus élevées de taille. Elles doivent petiller et saillir. Les figures entières sont devant, les demy figures sont derrière.

Tout presque doit estre rond et presque rien ne doit estre plat. On peut estudier les figures, mais on ne peut point les forcer. Les testes,

les yeux, les oreilles, les mains et les pieds doivent estre les parties les plus finies, comme aussi les cheveux et les barbes.

Comme on ne doit travailler qu'après la belle nature, aussi doit-on cacher tout ce qui est honteux. Le tableau peut avoir ses digressions et ses hors-d'œuvre, mais modérément, avec variété et sans confusion.

La peinture n'a qu'un point de veue, mais la sculpture en a plusieurs. Car on peut spéculer une statue par devant, par derrière, de costé, de biais, etc.

Les flateurs font plus de tort au peintre que les médisans. Les ennemys sont souvent plus utiles que les amys, et misérable est qui n'a ny amy pour estre secouru, ni ennemy pour estre enseigné. Il faut quelquefois oser plus que l'on ne peut, pour faire au moins autant que l'on peut. On doit corriger ses mauvaises habitudes et ses mauvaises idées. Il est plus aisé d'enseigner un ignorant que de corriger un malappris. Les mauvais peintres sont d'un grand secours dans la peinture. Car ils enseignent comme il ne faut pas faire, leur école est négative et abnutive.

Les licences des peintres sont grandes, aussi bien que celles des poëtes. Elles doivent servir à orner et non à corrompre. La plus grande est celle de feindre, mais qui doist être artificieuse et modérée.

Les fonds des tableaux sont infinis, car on peint sur toutes choses, bois, toile, papier, parchemin, velin, tafetas, satin, cire, marbre, cuivre, même les parois des murailles, etc. *Tabula* se dit quoy que la peinture soit sur toute autre chose que du bois. Cadre se dit, quoy qu'il soit en rond, en oval, ou à pans. Car l'usage désaproprie volontiers les noms.

Voici l'équipage du peintre. Paul Jurisc. le décrit ainsi : *Instrumento pictoris legato colores, penicilli, cauteria et temperandorum colorum vasa debebuntur*. Mais il faut adjouter les palètes, les chevalets et les mannequins, ou plutost faquins, qui sont des figures de bois mobiles et versatiles, comme aussi les éponges pour effacer. *Cauteria* semblent estre des couleurs pour peindre en émail. *Encaustum* est la source de nostre mot d'encre.

Le dessein est l'âme de la peinture, les couleurs en sont le corps, mais les couleurs se trouvent plus aisément que le dessein, comme disait le Tintoret. Car les couleurs se trouvent dans les boutiques des marchands et le dessein ne se trouve que dans la tête des excellens peintres. Il adjoutait que le blanc et le noir estoient les plus précieuses, parce qu'avec ces deux seules on peut marquer les jours et les ombres, et relever les figures. Les tableaux seront hauts en couleur, car ils se déchargent toujours. Lustre est plus que couleur. Le Titien estoit meil-

leur coloriste que desseignateur. On compte quatre principales couleurs qui sont parallèles aux quatre éléments : le gris ou cendré représente la terre, le verd l'eau, l'azur l'air, et le rouge le feu. Le blanc et le noir représentent le jour et la nuit, la lumière et les ombres. Les saisons sont aussi représentées par les couleurs. Le Printemps par le verd, l'Esté par le rouge, l'Automne par le jaune, et l'Hyver par le blanc. Les quatre parties de la terre ont aussi leurs couleurs. L'Europe est vestue de bleu, l'Asie de verd, l'Afrique de rouge et l'Amérique de blanc. Rome et C. P. avaient leurs factions verte, bleue, blanche et rouge. Les penitens sont aussi noirs, gris, bleus et rouges. Les chevaliers portent les éperons dorez, et les écuyers ne les portent qu'argentez. Les anciens se servoient de tripoli pour blanc, d'ocre attique pour jaune, de bol arménien rouge et de vitriol pour noir, et néanmoins faisoient des merveilles avec ces misérables couleurs. A présent nous avons l'ocre, le massicot ou machicot, l'outremer, le vermillou, le brun, la laque, la sanguine, l'inde, le biste, le semate, la stil de grain, la pierre de fiel, le carmin, l'orpin, la céruse, la terre d'ombre, de colombe, le verd de vessie, de gris, d'Iris, de mer, de montagne, le noir de fumée ou de charbon, etc. Avec ces couleurs simples ou doubles, crues ou mêlées, entières ou rompües, illustres ou sublustres, gomées, collées ou huillées, on drape, on fourre, on bastit, on boise, on flame, on fume, etc. Le Titien y mettoit de la grape de raisin, pour assaisonner et tempérer les clairs et les bruns. L'ocre jaune est le symbole des confesseurs, l'ocre rougi au feu est celuy des martyrs. Mais sur les couleurs, voyez Pline et son livre 35. J'oubliais de remarquer que le soleil ne fait pas les couleurs, mais qu'il les montre, et quand il domine trop en un lieu, il les absorbe. Que les couleurs sont naïves ou factices. Que le jaune et le bleu font le verd ; le jaune et le rouge font l'orangé. Que le blanc est léger et le noir pesant. Que les Orateurs et Déclamateurs ont leurs couleurs ou exercices. Que donner une colle, c'est colorer une action vicieuse, etc.

Les huiles à l'usage de la peinture sont d'olive, de noix, de lin, de chanvre, de rave, de poisson, etc. Mais la meilleure de toutes est celle de noix. Voyez plusieurs autres huiles chez Pline et Dioscoride. On en tire de toutes choses. On ne doit pas tirer de l'huile d'un mur, mais d'un marc, *ex amurca*. On parle ainsi d'une chose qui n'est possible qu'aux avares.

On assigne ainsi les dimensions du corps humain. On luy fait la taille à la hauteur de sept ou huit tailles. On le divise en dix faces, depuis le sommet de la teste jusqu'à la plante des pieds. Il est aussi large que long quand il étend les bras.

(*La suite à un prochain numéro.*)

GALERIE SUERMONDT

A AIX-LA-CHAPELLE (1).

ÉCOLE ESPAGNOLE.

Jusqu'aux guerres que l'Empire napoléonien porta chez elle, l'Espagne, cloîtrée en sa presqu'île avec une frontière de montagnes, peu visitée par les étrangers, avait gardé tous ses trésors d'art dans l'ombre de ses palais, de ses églises et de ses monastères. C'est à peine si, au xviiie siècle, on connaissait, dans le reste de l'Europe, le nom de Velazquez, toujours défiguré quand, par hasard, il est mentionné dans les anciens livres français.

Aujourd'hui, on commence à savoir, hors de l'Espagne, l'histoire de la peinture espagnole; mais encore faut-il aller à Madrid et à Séville, pour apprécier, en parfaite compétence, les productions de cet art original, très-rares dans le nord de l'Europe, excepté en Angleterre (2). La Hollande et la Belgique n'en ont point, ou guère. L'Allemagne, dans ses principaux musées seulement, en possède des échantillons, d'ailleurs secondaires, et qu'on ne saurait bien juger, ainsi isolés de leur série nationale.

C'est donc une bonne fortune, assez imprévue, que de

(1) M. W. Bürger, l'auteur des *Trésors d'art exposés à Manchester*, des *Musées de la Hollande*, de la *Galerie d'Aremberg*, ayant tourné ses études vers les collections de l'Allemagne, fera paraître sous peu, à la librairie Claassen, à Bruxelles, un volume sur la Galerie de M. Barthold Suermondt, à Aix-la-Chapelle. Nous devons à l'obligeance de notre savant collaborateur de pouvoir publier le chapitre concernant les tableaux espagnols de cette collection. Nos lecteurs sauront apprécier, ainsi que nous l'avons fait, les remarques judicieuses, les rectifications chronologiques dans lesquelles excelle M. W. Bürger, sans conteste un des critiques les plus éclairés et les mieux méritants des choses de l'Art. *(Note de la Rédaction.)*

(2) Il y avait, à l'exhibition de Manchester, 26 Velazquez et 31 Murillo. *Trésors d'art*, p. 118-132. — Nous ne parlons point ici de la France, pays intermédiaire entre le Midi et le Nord : le Louvre a de magnifiques Murillo, — dont un cependant lui a coûté trop cher.

rencontrer, dans une galerie privée, une certaine suite de maîtres espagnols, depuis le *divin* Morales jusqu'aux *naturalistes* de la fin du XVII[e] siècle.

On ne saurait peut-être citer douze Morales incontestables. Il y en a six au musée de Madrid, et quelques-uns dans les églises de l'Espagne. Il y a une *Tête de Christ* au musée de Dresde (n° 575), une petite Madone avec son Jésus au musée de Berlin (n° 412). Dans l'ancienne galerie du maréchal Soult, il y avait une *Mater dolorosa* tenant entre ses bras le Christ mort. Rien dans les riches musées de Vienne et de Munich; rien au Louvre, car le grand Christ catalogué Morales (n° 545) n'est pas de lui et ne lui ressemble même point. Ajoutons, sous réserve, les quatre tableaux qu'on lui attribuait à l'exhibition de Manchester. Tout cela n'est guère pour un maître qui vécut très-vieux.

L'*Ecce Homo* de la Galerie Suermondt, demi-figure, plus petite que nature, a de l'analogie avec le Christ de Dresde. La construction du visage, très-particulière dans le modelé des sourcils, dans l'attache du nez et le dessin de la bouche, se constate aussi, presque analogue, dans le visage de la Madone de Berlin. L'anatomie du torse est savante, bien qu'exagérée. Les contours ont de la grandeur malgré leur sécheresse. Mais c'est surtout le mysticisme de l'expression qui caractérise ce Morales.

Le petit *Saint Joseph avec le jeune Jésus*, attribué à Vicente de Juanes, vient de la collection von Schepeler. A notre avis, d'après les quelques Juanes que nous avons eu occasion d'étudier, notamment l'*Ecce Homo* que M. Soult avait capturé dans la cathédrale de Valence, le style des figures du Joseph et du Jésus, comme aussi toute l'exécution de cette peinture, ne se rapportent pas beaucoup à Juanes, maître très-primitif, quoiqu'il peignît en plein XVI[e] siècle et que ses compatriotes le comparent à Raphaël (1). En cataloguant les tableaux qui proviennent de l'ancienne collection von Schepeler, M. Waagen a cru devoir suivre les indications fournies autrefois par le colonel von Schepeler lui-même (2), et cette complaisance l'a sans doute entraîné à quelques méprises.

(1) Palomino va jusqu'à prétendre que Juanes fut élève de Raphaël ! Raphaël est mort en 1520 et Juanes est né en 1523 !

(2) *Catalogue de la collection von Schepeler* (Aix-la-Chapelle, 1848), et *Notices sur l'art et les peintres espagnols* (Aix-la-Chapelle, 1828). En allemand.

Par exemple, une erreur évidente est l'attribution à Juan Pantoja de la Cruz du portrait de Philippe II, qui paraît exécuté d'après nature. Dans cette superbe peinture, Philippe n'a pas trente ans, et il est né en 1527. La date du portrait doit donc être 1555 environ, et Pantoja est né en 1551. Impossibilité chronologique.

Suivant nous, ce chef-d'œuvre est du maître de Pantoja, d'Alonzo Sanchez Coello, né au commencement du XVIe siècle et mort à Madrid en 1590. Ce que M. Waagen dit de Pantoja, « qu'il tint comme portraitiste à la cour de Philippe II — et de Philippe III — la même place que Holbein à la cour de Henri VIII d'Angleterre et que Janet à la cour de Henri II et de Charles IX de France, » s'applique bien mieux à Sanchez Coello qu'à Pantoja. Sanchez Coello fut le peintre en titre de Philippe II et de la famille royale. Il y a de lui une demi-douzaine de portraits au musée de Madrid, et nous avons vu de lui d'autres portraits des infants d'Espagne, à l'ancien Musée espagnol de Louis-Philippe, aujourd'hui dispersé dans les collections anglaises.

Le style de Sanchez Coello est très-caractérisé : dessin précis et serré, couleur pâle, ou plutôt claire, mais très-solide, un modelé exact et simple, comme celui de Holbein, beaucoup de délicatesse, sans minutie, dans les ajustements et les accessoires, un caractère très-sérieux, ainsi que le commandait l'époque austère du terrible fils de Charles-Quint.

Toutes ces qualités, fort rares! se retrouvent dans le portrait de la Galerie Suermondt. Le Roi est debout, en pied, de grandeur naturelle, tourné de trois quarts à droite, la main gauche sur la garde de son épée, la droite tenant le bâton de commandement. Riche armure damasquinée, comme en savaient faire alors les ciseleurs espagnols. Les jambes fines et droites, dans de grandes bottes molles. Un homme sec, et tout d'une venue, pour employer une expression populaire. La tête fière et même dédaigneuse. Le front bombé et plein de secrètes pensées, — déjà, chez ce jeune homme qui méditait l'action! La lèvre supérieure serrée, l'inférieure fiévreuse et frissonnante. Type de bronze encore à cette heure, et qui devait s'amollir si promptement chez les successeurs, jusqu'à devenir moutonnier dans la race dégénérée de Philippe IV. Oui, ce beau portrait est de Sanchez Coello lui-même, et il ferait à merveille entre un Holbein et un Moro.

Puisqu'il est de Sanchez Coello, — et M. Waagen, ainsi que tous les initiés à la peinture espagnole, se ralliera sans doute à cette attribution, — l'autre beau portrait d'homme (n° 94), présumé don Juan d'Autriche, le fils naturel de Charles-Quint, ne saurait donc être aussi de Sanchez, à qui on l'attribue, car il offre des qualités toutes différentes. On y sent un sectateur du Titien : ample et majestueuse tournure, dessin abondant et hardi, touche large et libre, couleur exubérante, avec des contrastes cherchés et des ombres très-fortes. — Les procédés de l'auteur du portrait de Philippe II ne sont-ils pas absolument inverses ?

Pantoja cependant a fait des portraits de Philippe II, mais de Philippe déjà vieux, « *de edad avanzada* » (musée de Madrid, n° 277). Ce qui est étrange et ce qui peut avoir contribué à égarer dans l'attribution du Philippe II de la Galerie Suermondt à Pantoja, c'est que Pantoja a fait aussi des portraits de Charles-Quint (même musée, n° 290 et 549), qui assurément ne peuvent être que des copies de peintures antérieures. Notre portrait de Philippe II, s'il était de Pantoja, ne pourrait être également qu'une répétition, d'après Sanchez Coello, bien sûr; mais il n'a point l'air d'une copie, même très-habile, et nous le tenons pour un Sanchez Coello authentique.

Le musée de Munich possède deux Pantoja, portraits d'Albert et d'Isabelle (n° 370 et 378), précieux surtout à cause de leur signature : JOANES DE LA † FACIEBAT MADRITI, avec les dates 1599 à celui d'Isabelle et 1600 à celui d'Albert.

Après deux maîtres nés dans la dernière moitié du XVIe siècle, Domenico Theotocopuli (el Greco) et son disciple Pedro Orrente, auxquels on attribue un *Christ portant sa croix* et un *Saint Jean-Baptiste dans le désert,* vient encore un tableau qui soulève bien des réflexions : c'est le *Saint Jérôme agenouillé dans sa grotte,* catalogué (n° 102) comme « de l'école espagnole vers 1580. » Il avait toujours été baptisé Correggio, depuis son passage dans la Galerie de la Reine Christine de Suède jusqu'à sa sortie de la collection von Schepeler, et le nom d'*Allegri* est imprimé en creux, avec la marque de Christine : C. R, surmontés de la couronne royale, au revers de l'épais panneau. A son entrée dans la Galerie Suermondt, il était obscurci par des vernis opaques, et M. Waagen n'a pas cru devoir risquer l'ancienne attribution.

Maintenant le tableau est dépouillé de ses voiles parasites et on peut l'analyser à fond.

Nous revenions justement de Dresde, où nous avions étudié, même un peu à son intention, les six Corrége du célèbre musée. D'abord, ce *Saint Jérôme* n'a rien de l'école espagnole et il faut le restituer à l'école italienne. Comme tournure générale du dessin, il rappelle, en effet, la première manière du Corrége, influencée par les types de Léonard, de Francia et des Florentins. La Madone de Dresde (n° 132), avec saint François, saint Antoine de Padoue, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, est de cette époque primitive, et le saint Jean-Baptiste, le bras en l'air, est même une réminiscence du Francia et du Vinci.

L'effet de lumière, dans notre *Saint Jérôme*, se rapporte encore aux préoccupations du Corrége : il y a la lumière d'une lampe, qui frappe le crucifix; la lumière, pénétrant par une fenêtre à gauche, qui frappe en arrière la figure du saint; la lumière, pénétrant par une ouverture de la grotte, qui frappe en bas une tête de mort, posée à terre; il y a même, en haut, un demi-jour par une percée de ciel.

L'exécution, la pose de la pâte, la manière d'étendre la couleur, ont aussi de certaines analogies avec le procédé corrégesque. Le grand livre jeté sur le sol est peint par touches plates, absolument comme le livre que le Médecin du Corrége (n° 157 de Dresde) tient de sa main droite, et l'on dirait que c'est le même livre à fermoirs de métal, qui a servi de modèle dans les deux tableaux. Le lion couché en avant est pareillement exécuté d'une brosse ample et sobre à la fois. Dans plusieurs autres parties, dans la natte, dans la qualité des tons du roc doucement éclairé, dans les teintes des chairs, dans le petit fond de ciel neutre, on retrouve çà et là des signes caractéristiques, toujours adhérents à la pratique et au style du grand peintre parmesan dans ses premières œuvres.

Nous consignons ici tout simplement ces observations pour provoquer l'examen attentif des fins connaisseurs en peinture italienne.

C'est seulement au XVIIe siècle que commence la belle école espagnole, où brillent, par-dessus tout, deux maîtres, égaux, sans leur ressembler, aux plus illustres maîtres des autres écoles : — Velazquez et Murillo.

Les faiseurs d'Olympe en matière d'art devraient bien enfin

ajouter Velazquez et Murillo à leur petite pléiade des « grands dieux de la peinture. » Il est vrai qu'il faudrait en ajouter d'autres encore, et sans doute il n'est pas bon que la divinité soit trop éparpillée. Si l'on réclamait pour van Eyck, Albrecht Dürer et Velazquez, dont le génie ne fut pas moins initiateur en leur temps et en leur pays que le génie des dieux italiens, peut-être quelque excentrique viendrait-il réclamer pour Brouwer et pour Jan Steen. Quel scandale dans l'Olympe académique !

Le portrait d'Élisabeth de Bourbon, première femme de Philippe IV, par Velazquez, est une œuvre hors ligne. C'est, je crois bien aussi, le tableau le plus cher de la galerie, ce qui, d'ailleurs, ne fait rien à l'affaire. Tel tableau de 100,000 francs ne vaut pas pour un artiste le petit paysage de van der Meer. Il convient de rappeler cependant que les deux portraits de Velazquez, de la collection du roi de Hollande, Philippe IV et Olivares, — notre Élisabeth pourrait bien avoir été le pendant du Philippe IV plutôt qu'Olivares, — ont été vendus 38,850 florins ; un peu plus que les magnifiques portraits de M. et madame Leroy, par van Dyck. Ah ! que madame Élisabeth, de Velazquez, ferait un beau pendant à madame Leroy, de van Dyck, ou à madame Daij, de Rembrandt (collection van Loon à Amsterdam) ! Encore Velazquez est-il plus fort que van Dyck, — non pas que Rembrandt ! — si l'on peut comparer ensemble ces incomparables.

Rubens aussi a peint le portrait d'Élisabeth de Bourbon (n° 459 du Louvre), qu'il a même répété plusieurs fois. Agée alors de vingt-six ans (en 1628), elle était dans toute la fraicheur de sa beauté délicate, et c'est surtout la femme, la femme plus que la reine, malgré sa couronne, la femme avec son bouquet de fleurs, que Rubens a exprimée dans son éclatante peinture.

Le portrait par Velazquez doit être d'une date postérieure, peut-être vers 1631, après son retour d'Italie ; car la reine semble approcher de ses trente ans. Ses traits si fins ont pris un certain caractère mélancolique, singulier mélange de tendresse intime et de fierté hautaine, de noblesse — et d'ennui. La fille de Henri IV, mariée au *creux* Philippe IV, — dont on disait, par raillerie de son titre de *Grand :* C'est comme un fossé ; plus on lui ôte, plus il est grand ! — pouvait bien regretter la France, si galante et si animée. Elle n'a plus de bouquet, dans la peinture de Velazquez ! C'était la reine toute seule qui posait, ce jour-là,

devant le peintre de la cour. Aussi a-t-elle une rare distinction. Un peu engoncée dans sa collerette espagnole, malgré la sveltesse de ses formes, — elle est debout, de trois quarts à droite, une main appuyée au dossier d'un fauteuil, l'autre main, abandonnée le long de la robe, tenant un mouchoir brodé.

La robe, en épaisse soie verdâtre, profondément brochée de raies d'or, tombe droit et ferme, sans aucun pli chiffonné. Ce costume sévère dans sa richesse ajoute de la majesté à cette charmante femme dont les mille frisures de ses cheveux blonds encadrent si coquettement la tête nerveuse, un peu pâle. Les tons de la peau sont exquis, et particuliers à Velazquez; on les retrouve encore dans la main gauche surtout, un chef-d'œuvre comme couleur et comme élégance de dessin. La tête et le buste se modèlent sur un rideau rouge qui tient tout le haut du fond à gauche. Le reste du fond est grisâtre, d'un ton neutre, sans réalité. Qu'y a-t-il encore? Dans l'angle en avant, le fauteuil garni de jaune, sur lequel repose la main droite. Du jaune ici, du rouge là-haut, du vert et de l'or dans la robe, comment s'arrange de tout cela le coloriste?

Eh bien, malgré le rideau rouge, et le fauteuil jaune, et les broderies d'or, on ne voit dans toute la peinture qu'une délicieuse tête de femme et une main aristocratique, ressortant sur un costume couleur olive, glacé d'argent. Les tons argentins, cette magie propre à Velazquez, courent partout, dans le fond et les accessoires, comme dans la robe, et imposent cette harmonie générale, si lumineuse, si aérienne il faudrait dire. Velazquez et Rembrandt sont les deux artistes qui ont le mieux su peindre l'air, autour de leurs figures, et partout. C'est pourquoi ils ont peint le paysage et tous les objets de la nature, aussi bien que l'humanité.

Le musée de Madrid, qui, parmi ses 64 Velazquez, possède quantité de portraits de la seconde femme de Philippe IV, n'a qu'un seul portrait « d'Isabel de Borbon, montée sur un superbe palefroi blanc » (n° 303), toile haute de plus de 10 pieds! Ce doit être bien beau! Le tableau de la Galerie Suermondt vient de ces collections royales, d'où le tenait M. von Schepeler.

En pendant du portrait de Velazquez, à l'autre bout de la Galerie Suermondt, est un Murillo : Madone assise, portant sur ses genoux l'enfant nu et debout. Figures de grandeur naturelle.

Les vierges de Murillo ne représentent souvent qu'une femme espagnole, qui, de ses beaux yeux noirs, vous regarde en face. Celle-ci a les yeux baissés et une certaine sévérité de physionomie. Sa tournure générale est d'un style grandiose et simple, le dessin plus serré que de coutume, la couleur profonde et harmonieuse. Aussi le caractère de cette madone idéale a-t-il fait supposer à quelques auteurs que Murillo l'avait peinte après avoir vu à Madrid la *Vierge au Poisson*, de Raphaël. Les dates de l'acquisition de la Madone de Raphaël par le roi d'Espagne et du séjour de Murillo à Madrid s'opposent à cette conjecture, ainsi qu'on l'a remarqué dans le catalogue. Mais Murillo avait vu sans doute des gravures d'après les maîtres italiens. A mon sens, d'ailleurs, l'ample disposition des draperies bleues de la Vierge rappellerait plutôt le style de van Dyck, dans sa période italienne, que le style de l'école romaine, et l'on sait que Murillo fut influencé un moment par Pedro de Moya revenant d'étudier sous van Dyck en Angleterre.

S'il fallait assigner une date approximative à cette noble peinture, je la placerais à l'époque où Murillo, tourmenté par les révélations plastiques que Moya avait apportées à Séville, songeait à aller en Italie. Le bonheur fut cependant qu'il n'alla jamais plus loin que Madrid, où Velazquez le retint parmi les chefs-d'œuvre amassés dans les collections royales. Et c'est ainsi que Murillo resta un pur Espagnol.

L'Enfant Jésus n'est pas, il faut le dire, d'un style aussi choisi que la Madone. Il semble avoir été peint « d'après un modèle d'enfant bien nourri; » ce sont les termes de M. Waagen. Ce même enfant, très-humain, se retrouve dans la *Vierge au Chapelet*, du Louvre (n° 547). Murillo, qui sans doute avait vu des anges, puisqu'il les a si bien peints dans de célestes apparitions, ne paraît pas avoir jamais aperçu dans ses extases l'Enfant divin, le bambino rayonnant et dominateur que Raphaël a mis dans les bras de la *Madone de Saint-Sixte*, au musée de Dresde. Mais ne faut-il pas qu'il y ait toujours dans la peinture espagnole, même chez le poétique inventeur de tant de Conceptions immaculées, un peu de l'exubérance de Sancho, en contraste à la gravité fantastique de Don Quichotte? — Personne ne représente aussi bien que Cervantes le génie espagnol.

La Madone de Murillo vient encore du colonel von Schepeler, ainsi qu'un portrait d'homme, à mi-corps, en costume noir.

Le troisième Murillo, *Saint Vincent de Ferrare en extase* à la vision du Christ transfiguré dans le ciel, est probablement une esquisse pour un grand tableau. Beaucoup de sentiment et une couleur très-lumineuse.

Il est singulier qu'il n'y ait rien de Moya au musée de Madrid. Nous avons ici un de ses tableaux dans la manière de van Dyck, un *Saint Sébastien* de grandeur naturelle.

Alonzo Cano et Zurbaran tiennent, comme Murillo, mais plus indirectement, à l'école de Séville. La *Sainte Famille* de Zurbaran est de sa dernière époque et n'a rien de particulier. Mais deux petites peintures d'Alonzo Cano sont très-remarquables : l'une, *Saint Antoine de Padoue*, prosterné devant la Vierge qui apparaît dans une gloire, tient entre ses bras l'enfant Jésus; esquisse pour le grand tableau du musée de Munich (n° 353), 1re partie); c'est plein d'expression et de charme; — l'autre est une saisissante étude d'un vrai grand maître : le *Christ mort* est étendu sur un linge blanc, de travers en travers de la toile, large d'un peu plus d'un pied. En arrière est agenouillée la Vierge qui pleure; en avant, cinq petits anges, coupés en buste par la bordure; deux autres anges, en l'air, soutiennent une draperie purpurine qui fait le fond. Le corps pâle du Christ est d'un beau jet, d'un grand dessin et d'une science anatomique où l'on reconnaît le sculpteur. Cette étude, si profondément sentie, aurait-elle servi pour le grand tableau du musée de Madrid, « le *Cadavre de Notre-Seigneur* soutenu par un ange » (n° 166)?

On attribue encore à Cano un portrait, en buste, de don Juan d'Autriche, non pas le demi-frère de Philippe II, mais le fils naturel de Philippe IV.

A Juan Carreno de Miranda on attribue un autre portrait, aussi en buste, Charles II d'Espagne, provenant de la collection von Schepeler. Il y en avait un, du même roi, par le même peintre, à Manchester.

Un superbe portrait, approchant de Velazquez, représente Philippe IV, en costume de chasse, debout en avant d'un paysage très-magistral, un grand chien près de lui. Il est vrai que cette peinture, si libre et si forte, est de Juan Bautista del Mazo, élève et gendre de Velazquez, qui a fait parfois des figures dans ses paysages.

En sujets religieux nous devons mentionner un *Saint Antoine*

de Padoue en adoration devant le petit Jésus qui descend du ciel tout exprès, grand tableau d'un chaude couleur, par Antonio Pereda; il y avait de lui une composition mystique, très-curieuse, chez le maréchal Soult; — un autre saint fanatique, qui reçoit les stigmates d'un chérubin flamboyant, par don Jose Antolinez; — un *Enfant Jésus*, chargé de sa croix future, par Villavicencio, l'élève de Murillo; — de petits *Anges agenouillés*, avec les instruments de la Passion, deux pendants qu'on attribue à Francisco Camillo; — et un *Christ en croix*, de grandeur naturelle, peint avec un profond sentiment, par Mateo Cerezo. Dessin élégant dans les extrémités, un modelé délicat et savant, des tons fins et distingués, un effet général, très-saisissant. Belle peinture de musée ou d'église. Cerezo est un maître très-notable. Ses œuvres sont assez rares : il n'y en a que trois au musée de Madrid; une *Madeleine*, excellente, au musée de la Haye (1); rien à Paris, à Munich, à Vienne, à Dresde; mais, à Berlin, il y a, sous le nom de Murillo (n° 408), un Cerezo incontestable, une *Madeleine pénitente*, assez analogue à celle du musée de la Haye.

Restent deux tableaux anonymes, catalogués comme « de l'école espagnole vers l'an 1660 » : un petit paysage très-pittoresque (n° 103), avec un torrent qui cascade entre des rochers; peint avec la liberté et le coloris d'un disciple de Velazquez; — et un *Repaire de brigands*, le seul « tableau de genre » que M. Waagen déclare avoir vu d'un maître espagnol. C'est encore, je pense, une production de l'école de Velazquez. Il y a dans les figures une brusquerie de mouvement et une hardiesse de dessin, d'étranges combinaisons dans la couleur, et dans l'effet une originalité, qui procèdent du peintre des fameux *Borrachos* du musée de Madrid. Ce tabeau des *Borrachos* de Velazquez, des *Bebedores*, comme on l'appelle encore en Espagne, des *Buveurs* réunis autour d'un tonneau, couronnés de pampres et célébrant Bacchus, voilà cependant un tableau de genre, d'incomparable genre, mais qui, à la vérité, n'a rien de commun avec les trivialités insignifiantes des petits peintres modernes, pas plus qu'avec les nobles Bacchanales des écoles mythologiques.

W. Burger.

(1) *Musées de la Hollande*, page 310.

ARCHÉOLOGIE PARISIENNE.

Notice des Tombeaux et autres monuments transférés, en septembre 1783, de l'Église de Sainte-Catherine-la-Couture dans celle de Saint-Louis, rue Saint-Antoine; précédée de la nomenclature des principaux personnages inhumés dans cette Église (1).

L'église et le prieuré de Sainte-Catherine doivent l'origine à la bataille de Bovines, livrée en 1214 par Philippe-Auguste, roi de France, contre l'Empereur Othon IV, Jean-sans-Terre, roi d'Angleterre, et les comtes de Flandres et de Boulogne. Le salut du royaume étant attaché à l'événement de cette bataille, le roi de France fit vœu de fonder une abbaye, s'il remportoit la victoire; de leur côté les sergens-d'armes ou gardes-du-corps de ce prince promirent à Dieu de bâtir un monastère et une église en l'honneur de sainte Catherine, vierge et martyre. Philippe-Auguste vainqueur accomplit son vœu par la fondation de l'abbaye de la Victoire, près Senlis. Ses sergens-d'armes, dans l'impuissance de remplir le leur, s'adressèrent au roi Louis VIII, qui mourut, aussi bien que son prédécesseur, sans avoir pu satisfaire à leur pieux désir.

Ce fut saint Louis qui, informé du vœu des sergens-d'armes et de la disposition où avoient été les rois ses père et aïeul, eut la gloire de former cet établissement. Ce monarque fit venir à Paris des religieux de l'ordre du Val des Ecoliers; ils furent établis

(1) Cette curieuse notice, à peu près inconnue et à peine citée dans les bibliographies spéciales de Paris, était égarée et enfouie dans la collection du *Journal des savants*. C'est là que nous l'avons découverte, et nous pensons que nos lecteurs seront bien aises de la connaître, quoiqu'elle ne se rattache qu'indirectement à l'histoire de l'art. Le nom de son savant auteur la recommande, d'ailleurs, à l'attention des archéologues parisiens. Il s'agit d'une ancienne église qui a été démolie en 1782 pour faire place à un marché. Quant aux monuments qui la décoraient et qui furent alors transférés à l'église Saint-Louis, aujourd'hui Saint-Louis et Saint-Paul, rue du faubourg Saint-Antoine, ils ont figuré la plupart au musée des monuments français. Nous ignorons ce qu'ils sont devenus depuis la suppression de ce musée en 1815.

(*Note du Rédacteur*.)

prés de la porte dite de Bauders, sur la paroisse de Saint-Paul; et en 1229 saint Louis posa la première pierre de l'église (1). Les lecteurs curieux d'un plus grand détail sur l'histoire de cette maison et de son église, peuvent consulter le *Gallia Christiana* des Bénédictins, tom. VII, col. 851 et suiv., et l'histoire de ce prieuré, par Nicolas *Quesnel*, chanoine régulier de la Congrégation de France, mort en 1687; ouvrage manuscrit en un volume in-folio, dont il existe deux copies; l'une à Saint-Louis-Sainte-Catherine, l'autre dans la bibliothèque de Sainte-Geneviève.

Le monastère de Sainte-Catherine s'accrut successivement par diverses donations; la régularité des religieux attira un grand concours dans leur église, et plusieurs personnes voulurent y être inhumées. Le P. Quesnel nomme (livre 3, chap. 25) toutes celles qui y choisirent leur sépulture. J'extrairai de sa liste les noms les plus connus ou les plus dignes de l'être, en y joignant de courtes notes.

Raoul *de Brienne,* fils d'Alphonse, comte d'Eu, chambellan de France, et petit-fils de Jean de Brienne, roi de Jérusalem, et de Bérangere, aïeule de saint Louis par sa mère Blanche. Raoul, qui est compté parmi les bienfaiteurs de la maison de Sainte-Catherine, paroît être mort jeune et avant son père Alphonse, décédé en 1270. Ce doit être le plus ancien seigneur inhumé dans cette église. Voyez les *Tombeaux des personnes illustres,* par J. le Laboureur, Paris, 1642, in-folio, pag. 243.

Pierre *de Meulan*, archidiacre de Châlons, le 14 septembre 1274.

Guillaume *le Breton*, huissier du roi, en 1289. Celui-ci n'a probablement rien que les noms de commun avec Guillaume le Breton, né vers 1170, chapelain de Philippe-Auguste, auteur de la *Continuation,* en prose, *de la vie de ce prince,* par Rigord, et de la *Philippide,* poëme épique où il célèbre les grands événemens du règne du même prince, qui lui confia l'éducation de son fils naturel Pierre Charlot, mort évêque de Noyon, en 1249.

(1) Dans le *Mercure de France* du 20 septembre dernier, page 130, on donne pour un fait constant que saint Louis, âgé *de 17 mois,* posa en 1215 la première pierre de cette église. Le P. Quesnel, et le *Gallia Christiana,* assignent cette cérémonie à l'an 1229; par conséquent saint Louis, né le 25 avril 1215, et qui monta sur le trône le 8 novembre 1226, avoit alors neuf ans, et régnoit depuis trois ans, sous la tutelle de sa mère.

Voyez les *Mémoires de l'Académie des inscriptions*, tom. VIII, pag. 536 et suiv.

Trois nobles écuyers de même nom, *Jean le Chambellan;* le premier le 26 septembre 1296; le second le 29 août 1334; et le dernier en 1335.

Philippe, fille de Guy, comte *de Flandres*, morte en 1304. C'étoit la sœur de Marie de Flandres, destinée au roi d'Angleterre, qui fut retenue en France, et envoyée à Melun où elle mourut, selon Dupleix, en 1295 ou 1296, selon d'autres en 1310; et qui fut enterrée à l'abbaye du Lis, ordre de Cîteaux. La comtesse Philippe donna 300 livres à la maison de Sainte-Catherine.

Lambert *de Cuasset*, chapelain du roi Philippe le Bel; en 1309. Il n'est pas fait mention de lui dans l'*Histoire Eccl. de la Cour de France*, par M. l'abbé Oroux. Peut-être Lambert eut-il simplement ce titre, sans en faire les fonctions, comme tant d'autres particuliers, et comme plusieurs communautés, selon la remarque de cet historien, tom. Ier, pag. 15 et 287.

Guillaume d'*Arcuis,* archidiacre de Laon, chanoine de Reims, de Noyon, de Senlis, etc., précepteur de Philippe le Bel; en 1314.

Bouchart III *de Montmorency,* seigneur de Saint-Leu, Dueil, Nangis, etc., mort vers l'an 1340, et Jeanne *de Changy*, sa femme, morte en 1362. — Jean de Montmorency, fils aîné des précédents, mort sans enfans de son épouse Marguerite d'*Andrezel,* en 1379. — Guillaume, frère du précédent, mort en 1385, et Jeanne d'Andrezel, sa femme. Voyez les *Tombeaux* de le Laboureur, pag. 276; et notez que Marguerite d'Andrezel, après la mort de Jean, son premier mari, épousa Louis *de Varennes,* et mourut en 1396 : tous deux furent aussi inhumés dans la même église, aussi bien que Jean *de Changy*, seigneur de Bournarre (sans doute beau-frère de Bouchart III de Montmorency), mort le 20 janvier 1361.

Jean *le Gaufle*, chanoine de Bayeux, doyen de Mortagne en Perche, et secrétaire de madame la comtesse d'Alençon; 5 novembre 1361.

Jean *de Coussy-le-Châtel,* physicien (médecin) du Roi; le 27 août 1363.

Augustin *des Carrières*, maître de la Paneterie, des arbalétriers et de la cuisine du Roi; en 1365.

Jean *de Montigny*, seigneur de Monceaux, premier échanson du roi Charles V; le 4 janvier 1375.

Jean *des Maretz*, avocat général; en 1382, et dame Guillemette (sans doute sa femme) en 1379. On sçait que Jean des Maretz fut exécuté aux halles de Paris sous le règne de Charles VI par la faction de Bourgogne, et qu'il alla au supplice avec une grande constance, en disant : *Judica me Deus et discerne causam meam de gente non sanctâ*. Ce magistrat avoit donné, en 1378, à Sainte-Catherine 140 arpens de bois, et 37 arpens de terre. En cette même année, Hugues *Aubriot*, prévôt de Paris, donna à la même communauté 2,000 livres pour la fondation de trois messes par jour; ce qui fait faire au bon Père Quesnel (pag. 84) la réflexion suivante : « Je m'étonne que la plupart des historiens aient rap-« porté de Hugues Aubriot tant de méchancetés, entre autres « qu'il ne croyoit point en Dieu, vu la belle fondation qu'il a faite « en cette église. »

Les d'*Orgemont*. J'en parlerai dans la description de leurs tombeaux.

Guillaume *Cassinel*, seigneur de Romainville, de Pomponne, et de Ver, sergent-d'armes du roi, maître-d'hôtel d'Isabeau de Bavière et du roi Charles VI, mort le 27 août 1413. (Voyez les *Tombeaux* de le Laboureur, pag. 280.) Ce Guillaume, frère de Ferry Cassinel, successivement évêque de Lodève, d'Auxerre, et archevêque de Reims, fut l'aïeul de Gerarde, surnommée *la belle Cassinelle*, maîtresse du dauphin Louis, fils de Charles VI, qui au siége de Compiègne porta un riche étendard sur lequel on voyoit un cygne entre les lettres K et L; espèce de chiffre qui indiquoit le nom de la favorite. (Voyez les *Anecdotes des Reines et Régentes de France*, par Dreux du Radier, tom. III, pag. 298, édit. de 1776.)

Joachim *Chantepine*, licentié en droit-canon, chanoine de Sens, d'Auxerre et de Péronne, 13 novembre 1413. — Philippe de *Chamtepine*, seigneur de Dian, échanson du Roi en 1450, et Jeanne *Parridet*, sa femme; en 1442. — Jeanne *Chantepine*, en 1410, femme de Henri *Mauloué*, audiencier en la chancellerie de France, en 1420.

N..... *de Chaalons*, prince d'Orange; ses entrailles furent inhumées dans le sanctuaire de l'église en 1418 ou 1420. « Il nous laissa, dit le P. Quesnel, 100 écus d'or, outre 10 pour la

pitance de ses frères. Son fils, nommé M. d'Arguel, donna 500 livres pour acheter un revenu de 40 livres afin de célébrer une messe tous les jours à perpétuité. » Le prince d'Orange dont il est ici question est Jean de Chaalon, baron d'Arlai qui, par son mariage (en 1388) avec Marie, fille unique de Raymond IV, comte d'Orange, devint prince d'Orange et baron de Baux. Jean de Chaalon fut successivement lieutenant-général dans les duché et comté de Bourgogne, chambrier de France, lieutenant-général en Languedoc, et mourut le 4 décembre 1418, laissant trois fils et une fille. (Voyez l'*Art de vérif. les dates,* pag. 764, édit. de 1770). Je pense que le copiste du P. Quesnel a écrit d'Arquel pour d'Arlai. La maison de Chaalon est fondue dans celle de Nassau.

Estienne *de Bray,* maître des comptes et chanoine de Sens, mort le 10 septembre 1424. — Etienne de Bray, trésorier de la Sainte-Chapelle de Vincennes, mort en 1432. — François de Bray, secrétaire du Roi Charles VI, mort en 1435. — Jean *de Bray,* docteur en théologie, religieux de Sainte-Catherine et prieur de N.-D. de Liége, mort en décembre 1304. Parmi les bienfaiteurs de son église, Quesnel compte Guillaume *de Bray,* cardinal, prêtre du titre de Saint-Marc; sans dire qu'il y ait été inhumé. Je ne sçais si Etienne *de Bray,* trésorier de France en 1577, et accusé d'impuissance par sa femme Marie de Corbie, pour laquelle le fameux Estienne Pasquier publia un factum, étoit des *de Bray* ci-dessus.

Pierre *le Secourable,* chanoine et archidiacre de Rouen, doyen de la faculté de théologie à Paris, proviseur du collége d'Harcourt (1), mort le 24 novembre 1508, après avoir donné à Sainte-Catherine 500 écus d'or au soleil. Il est fait mention de lui dans deux distiques latins d'*Ægidius Delphus,* à Ulric Gering, premier imprimeur de Paris, lesquels se trouvent à la fin des *Epistolæ Pauli,* impr. in ædibus Sorbonæ aurei Solis, 1491, pridie

(1) Secourable avoit été professeur de ce collége, d'où l'évinça le proviseur Gervais, qui fut soutenu par arrêt du 9 février 1470. Voy. du Boulay, *Hist. Univerșit. Paris,* tome V, au mot *Petrus Succurribilis* de l'*Index rerum.* C'est à Pierre le Secourable, que les héritiers de Robert de Canaye remirent cent écus légués par ce chanoine de Rouen en 1499. Voyez la même, page 916; c'est encore à lui qu'est adressée la douzième Lettre de Guillaume de Mara, qui existe parmi les *Epistolæ et Orationes* de cet auteur, imprimées à Paris en 1514, in-4°.

Calend. Mart., in-4°, édition rare et inconnue à Chevillier : Voici ces distiques :

Accipe tam breviter paucis congesta diebus,
Ulrice ; si bona sunt, sunt tua ; dono tibi.
Ante tamen relegat Petrus doctissimus ille
Quem Succuribilem candida fama canit.

Jean *Nervet*, d'Evreux en Normandie, religieux du Val des Ecoliers, depuis chapelain et confesseur de Louis XI, prieur de Sainte-Catherine de Paris depuis 1476 jusqu'à sa mort en 1525. Il étoit abbé de Juilly, diocèse de Meaux (1) et évêque *in partibus* de Mégare. Son tombeau en pierre, sur lequel on le voyoit en habits pontificaux, n'existoit déjà plus en 1642, lorsque le Laboureur publia son livre ; cependant le nouveau *Gallia Christiana*, impr. en 1744, cite (tom. VII. col. 861), ce monument comme subsistant encore, parce que cet article est copié du livre du P. Quesnel, qui donne le dessin de ce tombeau. Je ne répéterai point l'origine de la faveur dont jouit Nervet auprès de Louis XI. On peut voir là-dessus et le P. Quesnel et le *Gallia Christiana*, et l'*Hist. Ecclés.* de M. Oroux, tom. I, pag. 587. Celui-ci pense que si Jean Nervet n'est pas le même que Jean Neveu, abbé de Josaphat, en 1472, et de la Victoire en 1474, qualifié, dans le Nécrologe de sa première abbaye, aumônier et confesseur de Louis XI, on peut croire du moins qu'on a confondu et attribué à l'un les qualités de l'autre. 1° Jean Nervet, d'Evreux, profès de l'ordre du Val des Ecoliers, n'est qualifié que chapelain et confesseur du Roi, prieur de Sainte-Catherine, abbé de Juilly, et évêque de Mégare, dans son épitaphe conservée par Quesnel ; et cette épitaphe porte qu'il mourut le 10 nov. 1525 ; Jean Neveu, au contraire, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, étoit mort dès le mois de mars 1498. 2° Il n'y a guères d'apparence que le Nécrologe de l'abbaye de Josaphat se trompe sur la qualité de confesseur du Roi, qui y est donnée à son propre abbé. D'un autre côté, il est très-sûr que Nervet fut confesseur de Louis XI, qualité dont un particulier qui avoit perdu contre lui un procès vers l'an 1480, lui fit un sujet de reproche,

(1) Les revenus des deux menses de cette abbaye furent donnés, en 1638, aux prêtres de l'Oratoire, qui y ont un collége fort renommé.

qualité qui l'obligea de suivre le Roi au Plessis-les-Tours, et de nommer un vicaire pour gouverner pendant son absence le prieuré de Sainte-Catherine, au spirituel et au temporel, depuis 1476 jusqu'à la mort du Roi (Voy. Quesnel, pag. 165 et 168). N'est-il donc pas plus vraisemblable de penser que Nervet succéda, vers 1476, à Neveu dans la place de confesseur que celui-ci remplissait peut-être avant sa nomination, en 1472, à l'abbaye de Josaphat? Ne pourroit-on pas croire aussi que Louis XI, qui se confessoit une fois toutes les semaines, avoit à la fois plus d'un confesseur?

Guillaume *Allégrain,* seigneur de Dian, et sa femme Guillemette *de Bonnelle,* en 1502. — Claude *de Marles,* femme de Jacques *Allégrain,* seigneur de Dian; 1504.

Antoine *Sanguin,* dit le *cardinal de Meudon,* né en 1493, mort en 1559. Ses armes, d'argent à la croix fuselée de sable; cantonnée de quatre merlettes de même (le Laboureur, pag. 231.) Il dut au crédit de sa parente, Anne de Pisseleu, duchesse d'Etampes, favorite de François Ier, l'évéché d'Orléans qu'il changea ensuite pour celui de Limoges, d'où il passa au siége de Toulouse; par la même voie, il obtint le chapeau de cardinal, la charge de maître de l'Oratoire, et celle de grand aumônier de France, sans compter six abbayes. Il fut aussi honoré de quelques commissions qui prouvent qu'on lui croyoit de l'habileté. Le Roi l'établit, en 1544, son lieutenant-général au gouvernement de Paris, etc. Voyez le tom. I, pag. 56 de M. l'abbé Oroux, ou le *Gallia Christiana*, tom. VII, col. 236, et tom. VIII, col. 1483. Ce cardinal publia, en 1540, un *Manuel de Prières*. On le nomma *de Meudon*, parce qu'il possédoit cette terre dont il commença le château. Son oraison funèbre fut prononcée à Sainte-Catherine par Henri le Meignem, évêque de Digne; je ne pense pas qu'elle ait été imprimée.

René *de Birague*. J'en parlerai plus bas, à l'occasion de son mausolée, aussi bien que des *Champronds*. Je termine cette nomenclature des principaux personnages inhumés à Sainte-Catherine par les sept suivants, que je réunis parce qu'ils sont tous qualifiés aumôniers du Roi, et que M. l'abbé Oroux ne nomme aucun d'eux dans son histoire déjà citée (1).

(1) M. Oroux ne fait pas non plus mention de Jean *de Grès*, ou *du Grez*, et de

Richard *de Dole*; en 1278.

Guillaume *de Chastillon*, chanoine de Noyon; 10 juillet 1282.

Allerinus *de Silly*, chanoine de Beauvais; 27 mai 1287,

Guillaume *de Bruyères*; 1290.

Simon *de Bailleul*, chanoine d'Évreux; 1298. (Il donna sa maison et 20 liv. à Sainte-Catherine; et comme il étoit très-affectionné aux chanoines réguliers, il laissa différentes sommes à plusieurs de leurs maisons; savoir, à l'abbaye de Corneville, 30 liv. au prieuré de Bourg-Achard, 30 liv.; et au prieuré et hôpital de la Magdelaine de Rouen, 5 liv.)

Henri *de Campo repulso*, chanoine d'Oranges ou d'Avranches; en 1320.

Roger *Baleham* ou *de Baleshan*, conseiller en la chambre des comptes; sans date.

Parmi les personnes dont on vient de lire les noms, plusieurs avoient, soit dans l'église, soit dans le cloitre de Sainte-Catherine, des cénotaphes ou mausolées avec des inscriptions qui renseignoient leurs noms, leurs dignités et le temps où elles avoient vécu. Il restoit encore, en 1635, plusieurs de ces monumens; mais à cette époque les religieux furent obligés de relever de neuf pieds le pavé de leur église, à cause de l'exhaussement insensible de la rue Culture-Sainte-Catherine. Dans cette opération, les ouvriers achevèrent de détruire les pierres déjà brisées, et on relégua dans un coin de l'église celles qui étoient entières, dans la vue sans doute de les replacer dans un autre tems. Leurs successeurs négligèrent, par la suite, ces pierres, ou ils les employèrent à d'autres usages, ce qui leur a attiré de la part de le Laboureur des reproches durs et aigres que cet écrivain, zélé pour la conservation des anciens monuments, auroit probablement adoucis s'il eût su que, lors de l'exhaussement du pavé, et avant le déplacement des tombeaux, les religieux avoient eu soin de prendre une copie des inscriptions et de recueillir les noms, les qualités et les époques consignés sur ces pierres ; ce qui a pro-

Ruffe de la Croix, bienfaiteurs de la même maison. Le premier est simplement qualifié *aumônier du Roi*, et l'autre, chanoine de Saint-Benoît, *aumônier* et notaire du Roi (Quesnel ne dit pas quand ils vivoient); François *de Berne*, prieur de Sainte-Catherine, à Paris, de 1567 à 1593, et Philippe *de Birague*, prieur de Sauvigny, en 1610, qualifiés aussi *aumôniers du Roi*, ne sont pas non plus nommés par M. Oroux.

duit la longue liste donnée par Quesnel des personnes inhumées dans cette église.

Quoi qu'il en soit, au reste, des torts réels ou exagérés des anciens religieux, on ne pourra certainement faire aucun reproche à leurs successeurs actuels. Tous les monuments existants à Sainte-Catherine lors de la translation des chanoines réguliers à Saint-Louis ont été conservés avec un soin particulier; on les a ensuite transférés dans cette église; et après les avoir réparés, on les a placés dans l'ordre qui suit :

Première chapelle à gauche en entrant par le grand portail, tombeaux des d'*Orgemont;* seconde chapelle, tombeaux des *Champronds;* sous le jubé de l'orgue, même côté gauche, marbre qui indique une fondation de messes faite par Anne-Elisabeth *Simonet,* veuve de Louis-Simon *le Noir,* conseiller au grand conseil, par acte du 14 juillet 1719.

Au côté droit de l'église, sous le jubé, épitaphe sur un marbre noir d'Isaac *de Juyé,* seigneur de Morie, conseiller au grand-conseil, maître des requêtes, et conseiller d'État, mort le 25 sept. 1651, âgé de 68 ans. C'est la veuve Françoise *Giroult* qui fit faire ce monument. Au premier pilastre, fondation de messes par Guillaume *Guyot,* avocat au Parlement, et Jacqueline *Berché* son épouse, faite le 20 octobre 1654; inscrite sur un marbre blanc, au haut duquel est l'écusson des fondateurs. Dans la première chapelle du même côté, tombeaux des *Biragues,* sur lesquels il est à propos de donner quelque détail, après avoir fait connaître ceux des d'*Orgemont* et des *Champronds,* indiqués plus haut.

Le monument des d'Orgemont (en latin *de Ordeo monte*) représente la statue d'un homme à genoux, les mains jointes, pieds bottés, l'épée au côté; son casque devant lui, et vêtu d'une jacque de maille, sur laquelle on voit l'écusson des armes de cette famille. Sur un marbre, dans la longueur et la largeur du piédestal, on lit les noms d'Amaulry, de Pierre et d'autres d'Orgemont. On croit communément que cette statue est celle du chancelier Pierre d'Orgemont (1). Mais quelle apparence que l'on ait voulu

(1) Sainte-Foix assure cela (*Essais sur Paris*, tome II, page 264), et il paroît donner ce monument pour preuve que l'on a représenté des gens de robe en habit militaire. Avant tout, il auroit fallu démontrer que la statue dont il s'agit est très-sûrement celle du chancelier d'Orgemont.

représenter le chef de la magistrature sous l'accoutrement militaire? D'ailleurs plusieurs d'Orgemont s'étant distingués dans l'état des armes, n'est-il pas plus vraisemblable de penser que la statue est celle d'un militaire, plutôt que d'un chancelier? Quoi qu'il en soit de cette conjecture, voici les d'Orgemont inhumés à Sainte-Catherine.

Pierre, chancelier de France et du Dauphiné, mort le 20 (ou le 23 ou le 3) juin 1389, enterré auprès de sa femme, Marguerite de *Voisines*, décédée le 28 mars 1380 (1); *Amaulry*, seigneur de Chantilly, Offroix, Marines et Montjay, maître des requêtes de l'hôtel; en 1400. — *Charles*, seigneur de Méry, Mériel; Champs-sur-Marne, etc. chambellan du Roi et trésorier de France, mort en 1502; et Jeanne d'*Auvest* son épouse, qui vivoit encore le 8 janvier 1505. — *Pierre*, fils du précédent, seigneur de Cerbonne, chambellan du Roi, mort le 18 juin 1500, avant ses père et mère. — *Pierre*, seigneur de Chantilly, mort glorieusement à la bataille d'Azincourt, le 24 octobre 1415. Il ne faut pas confondre ces deux *Pierre* avec deux autres de même nom : l'un chambellan du Roi, enterré avec Marie *de Roye* son épouse, aux Cordeliers de Senlis (2); l'autre, d'abord évêque de Thérouenne, puis (en 1385) de Paris, mort le 16 juillet 1409, et inhumé dans sa cathédrale. On peut voir sur la *Généalogie des d'Orgemont*, les *Tombeaux* de le Laboureur, pag. 246 et suiv., et l'*Hist. généalogique des grands officiers de la couronne*, tom. VI, pag. 337. J'observerai seulement que *Pierre*, Evêque de Paris, étoit fils du chancelier, et qu'il avoit un frère, Nicolas d'Orgemont, dit le Boiteux, conseiller au Parlement, maître des comptes, chanoine et archidiacre de Paris, doyen de Troyes, de Saint-Martin de Tours, et de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, qui fut accusé, en 1415, du crime de lèze-majesté, condamné à 80 mille écus d'amende envers le Roi, dégradé du diaconat (il

(1) Jean *de Voisines*, frère de Marguerite, maître des requêtes, mort le 3 décembre 1389, est enterré auprès d'elle.

(2) Montfaucon, tome III, page 266 de ses *Monumens de la Monarchie*, donne le portrait de ces deux époux, gravé d'après une paire d'heures dont le frontispice les représente à genoux. Cette gravure a fait faire une singulière bévue aux rédacteurs de la *Nouv. Biblioth. histor. de la France*. Ils indiquent, tome IV, page 242, col. 2, des portraits gravés, celui de Pierre d'Orgemont, chancelier de France, mort en 1389, et de *Marie de Roye sa femme*, qui vivait 100 ans après le chancelier son prétendu mari.

n'étoit pas prêtre), dépouillé de tous ses bénéfices, condamné à une prison perpétuelle, et qui mourut à Meun-sur-Loire, le 16 juillet 1416.

Le cénotaphe des *Champronds* n'est autre chose qu'une inscription gravée sur un écu porté par la Religion en pleurs et par un ange. Cette inscription apprend que Jean de Champrond, conseiller du Roi en ses conseils, et sous-doyen en la grand'-chambre du Parlement, ci-devant président en la seconde des enquêtes, seigneur châtelain d'Ollé, d'Ouville, Lienneville, etc. par son testament du 30 juillet 1658, a donné 200 liv. de rente aux chanoines réguliers de cette église, pour la fondation de cinq messes hautes à perpétuité par chacun an ; l'une au jour de son décès, qui fut le 3 août 1658, etc. Il étoit fils de Jean, président au Parlement, et de Magdelaine de *Montmirail;* il épousa en premières noces Jacqueline *du Lis;* et en secondes, Suzanne de Roussy. Toute cette famille fut inhumée à Sainte-Catherine, ainsi que Michel de Champrond, seigneur de Dôle et maître des comptes, mort en 1539, et Marie *de Paris*, son épouse, décédée en 1536.

Le plus beau des mausolées transféré à Saint-Louis est, sans contredit, celui du chancelier de Birague et de son épouse. On sçait que René de Birague, né à Milan le 3 février 1506, d'une famille ancienne, fut successivement conseiller au Parlement de Paris, président à Turin, gouverneur du Lyonnais, garde des sceaux, puis chancelier de France après l'Hospital ; et qu'après la mort de sa femme, Valentine Balbiane, veuve de *Gribaldi*, qu'il avoit épousée à Turin, et qui lui laissa une fille, il embrassa l'état ecclésiastique et devint cardinal en 1578, commandeur de l'ordre du Saint-Esprit, lors de la création de cet ordre, etc.

Après la mort de sa femme, Birague lui fit élever un mausolée. C'est le portrait en marbre blanc de Valentine Balbiane, couchée, la tête appuyée sur le bras gauche, et les yeux fixés sur un petit livre qu'elle tient à la main droite ; devant elle est un petit chien qui la considère ; aux deux côtés du piédestal, un ange tenant la torche funéraire renversée ; sur le soubassement, un bas-relief en marbre blanc, d'un travail exquis, que l'on dit de Germain *Pilon* (1), ainsi que les deux têtes de mort agrafées aux carnes du piédestal.

(1) Germain *Pilon* ou *Pillon*, Parisien, originaire de Loué, à six lieues du Mans,

L'honneur rendu par Birague à son épouse, Hurault de Chéverny le rendit à son tour à Birague, son ami et son prédécesseur dans l'office de chancelier de France; il fit faire un mausolée, dont la pièce la plus remarquable étoit la statue en bronze de Birague à genoux, les mains jointes, tête nue, avec un long manteau. Au-dessous de ce portrait, que l'on doit encore à la main sçavante de Germain Pilon, on lit l'inscription suivante (1) :

RENATO BIRAGO PATRITIO MEDIOLANENSI MULTIS ET SUMM. DIGNITATIBUS FUNCTO, TUM FRANCIÆ CANCELLAR. AC DEMUM S. R. E. CARDIN. FRANCISCA FILIA UNICA ET CÆSAR BIRAGUS AGNAT. MOESTISS. NON MEMORIÆ SED DESIPERII PERPET. MONUMENT.
H. P. C.
VIXIT ANNOS LXXVII MENSES IX. ET DIES XXVI.
OBIIT VIII. CALEND. DECEMBRIS 1583.

Ce mausolée de Birague a éprouvé divers changemens. C'est ce qui est constaté par l'état où il étoit depuis plusieurs années à Sainte-Catherine, comparé avec les gravures anciennes qui en existent encore (2) ; le mausolée de Valentine Balbiane, antérieur d'onze ans à celui du chancelier, étoit un monument à part et fort distinct de l'autre, comme on peut le voir dans les *Antiquités*

l'un des plus excellens sculpteurs, mourut non *vers* 1608, comme disent les Dictionnaires, mais au plus tard au commencement de 1606, et probablement en 1605, ce qui est prouvé par son épitaphe en vers françois, par le Président Maynard. Voyez la *Biblioth. franç. de la Croix du Maine*, et le *Journal de Verdun*, février 1759, pages 122 et 123. Les principaux ouvrages de ce célèbre artiste sont le *Saint François* qui est au cloître des Cordeliers à Paris, les *Anges* placés sur la balustrade de Saint-Germain-l'Auxerrois, etc. Mais on regarde comme son chef-d'œuvre les *Trois Grâces* en albâtre, debout, le dos tourné l'une à l'autre, et se tenant par la main, morceau d'un seul bloc, qui est dans la chapelle d'Orléans, aux Célestins de Paris.

(1) D'après le P. Quesnel, qui avait copié fort inexactement cette épitaphe, l'ancien et le nouveau *Gallia Christiana* en donnent aussi une copie infidèle, qui laisse de l'incertitude sur l'époque précise de la mort, et sur la durée de la vie du chancelier.

(2) On peut les voir au Cabinet d'Estampes du Roi, dans le Recueil de M. Fevret de Fontette, où l'on trouve aussi deux médailles et un portrait gravé du Chancelier de Birague. Au même dépôt, et dans le Portefeuille 9 des dessins de M. de Gagnières, on voit celui de Valentine Balbiane, dessiné d'après son mausolée.

de Paris, par P. Bonfons, augmentées par Jacques du Breul, feuillets 242 et 243, édition de 1608, in-8°. Dans des tems postérieurs, on n'avoit conservé du mausolée du Chancelier que sa statue, avec l'inscription rapportée plus haut; et on l'avoit placée au-dessus de celle de sa femme. C'est dans ce dernier état que les chanoines réguliers de Saint-Louis ont fait replacer ce double monument, avec quatre tables de marbre noir en ovale, dont les trois premières sont anciennes. Sur la première on lit une inscription latine, qui apprend que Philippe Hurault de Chéverny fit ériger ce mausolée à Birague; la seconde table contient l'épitaphe de Valentine Balbiane, morte le 21 décembre 1572, à l'âge de 54 ans, six mois et vingt jours. Sur la troisième table on lit l'épitaphe, en cinq distiques latins, de Jean de Laval, marquis de Néelle, qui avoit épousé en secondes noces la fille unique de Birague, dont il eut une fille nommée Marguerite, morte en bas âge, et qui mourut lui-même en 1578. C'est ce marquis de Néelle qui avoit été pourvu, le 17 avril 1573, de la charge de capitaine de la seconde compagnie des cent gentilshommes de la garde, compagnie supprimée en 1688. On peut voir dans le livre de le Laboureur, pag. 233 et 282, les trois inscriptions susdites, qu'il me paroît inutile de répéter ici. A l'égard de la quatrième table, elle vient seulement d'être faite, et elle indique l'époque de la translation et de la restauration de ce double monument.

Il résulte de ce que l'on vient de lire, que le même tombeau réunit Birague et sa femme, le marquis de Néelle leur gendre, et Marguerite leur petite-fille. A l'égard de la marquise de Néelle, Falconet, *sur la Croix du Maine* (tome II, pag. 364) rapporte qu'elle vécut fort misérablement depuis son veuvage, et qu'elle mourut si pauvre, qu'elle fut enterrée aux dépens de quelques personnes attachées à la mémoire de son père. Cette anecdote paroît fort apocryphe, puisqu'on assure dans l'*Histoire généalogique des grands officiers de la couronne*, tom. VI, pag. 494, qu'elle épousa en troisièmes noces Jacques d'Amboise, comte d'Aubijoux.

On a dit tant de mal et tant de bien du chancelier Birague, qu'il seroit difficile de porter sur lui un jugement bien arrêté. Que l'intérêt personnel ait été l'unique mobile de sa conduite, qu'il ait méconnu les prérogatives essentielles de l'office de

Chancelier de France (1) ; que ses mœurs n'aient été rien moins que réglées, qu'il ait eu une *politique aussi dangereuse qu'il étoit* lui-même *rusé*, comme l'assure Castelnau dans ses *Mémoires;* que le portrait hideux qu'en fait de l'Étoile dans son *Journal de Henri III*, soit fidèle ou non, c'est ce qu'il seroit trop pénible pour moi d'examiner. Comme Birague fut de l'abominable comité des Thuilleries, où l'on résolut le massacre de la Saint-Barthélemy, il est fort possible que la prévention ait donné le change sur ses qualités. J'aime mieux dire que Naudé a fait, dans son *Mascurat*, pag. 425, une Apologie en forme de ce magistrat-cardinal; qu'à l'époque de sa mort, les poètes du tems s'escrimèrent à l'envi, pour chanter ses louanges; qu'outre le Recueil de leurs vers, publié à Paris en 1584, in-4°, sous ce titre : *Renati Biragi Tumulus*, nous avons trois éloges de ce personnage si décrié par la foule des historiens; sçavoir, un latin de Papyre Masson, et deux françois du P. Henri Alby, jésuite, et d'un M. Guillebault (2). La lecture de ces pièces ne feroit pas probablement une forte impression sur ceux qui n'aiment pas Birague; et à coup sûr son oraison funèbre, prononcée à Sainte-Catherine le 6 décembre 1583, par Renault de Beaune, archevêque de Bourges, les confirmeroit dans leur sentiment, plutôt que de le détruire (3).

(1) On prétend qu'il se qualifioit souvent chancelier *du Roi*, et non pas chancelier *de France*, propos qu'a cruellement relevé Balzac dans son *Aristippe*, page 247, édition d'Elzevir, 1658, in-12.

(2) Imprimé dans les *Harangues* et *Remontrances* de cet écrivain. Paris, 1660, in-4°.

(3) Renault de Beaune, quoique fort à la mode de son tems, où il étoit chargé de presque toutes les actions d'éclat, n'étoit qu'un orateur très médiocre, pour ne rien dire de plus. Des Extraits de ses Discours présenteroient des traits aussi plaisans que ceux qu'on a tirés des prédicateurs Barlette, Menor, Maillard, etc. C'est ce de Beaune qui, dans son *Oraison funèbre de Catherine de Médicis*, fait remonter l'origine de Médicis jusqu'à un capitaine Gaulois de l'armée de Brennus. Il n'est guères plus judicieux dans celle de Birague, où, après quinze mortelles pages de lieux communs sur l'inévitable nécessité de la mort, il s'occupe enfin de son héros, pour exalter la noblesse de son extraction paternelle et maternelle, en style de gazette, les différentes places qu'il remplit successivement, les services qu'il y rendit, etc., et qui, arrivé au moment d'annoncer la mort de Birague, se contente de dire (page 31) : « Nous l'avons perdu pour cette heure; mais nous le trouverons « là haut; il n'a rien perdu. S'il est privé de la lumière de ce monde, il a en récompense la lumière céleste, etc. » Viennent ensuite six pages sur la mort des vrais

J'abandonne donc cette discussion délicate, et je renvoie ceux qui seroient curieux de connoître la généalogie des Biragues, au livre de le Laboureur, pag. 234-242, et à l'*Histoire généalogique des grands officiers de la couronne*, tom. VI, pag. 493-499. Je terminerai cet article par deux ou trois observations.

1° Différents écrivains ont mal à propos qualifié Réné de Birague évêque de Lavaur (1); il ne le fut jamais : cette méprise vient de ce que l'on a confondu le cardinal avec Horace de Birague son cousin, qui eut réellement cet évêché et qui y mourut en odeur de sainteté après 1590. Pour le cardinal, il n'eut jamais d'évêché, et il posséda seulement les abbayes de Flavigny, de Long-Pont, diocèse de Soissons, et de Saint-Pierre de Sens. Il n'eut pas même le prieuré de Sainte-Catherine, comme l'assure le Laboureur, pag. 239, puisque depuis 1567 jusqu'en 1593 ce bénéfice a été possédé par François *de Bernes*, né dans le diocèse de Turin, docteur en droit et aumônier du Roi (*Gallia Christiana*, tom. VII, col. 862). Mais comme de Bernes avait obtenu ce prieuré à la sollicitation du cardinal son allié, et que celui-ci demeuroit, à ce qu'il paroît, à l'hôtel prieural, on a cru qu'il en avoit eu le titre. Je soupçonne même que, quelque tems avant sa mort, le cardinal s'étoit démis de ces abbayes; au moins est-il très-sûr qu'il rendit, en 1583, celle de Long-Pont, en faveur de Gaspard de Birague son cousin (2); par là s'explique très-bien le mot que, selon Dupleix et de l'Étoile, le cardinal disoit de lui-même en mourant : *Cardinal sans titre, chancelier*

Chrétiens, qui doit être considérée comme une nouvelle vie. Le discours finit par une prière à Dieu en faveur du *défunt* et du Roi, qui assistoit à la cérémonie. L'orateur cite des passages de philosophes, de poètes, et il ignore même l'âge de son héros, qu'il fait mourir (page 30), à l'âge de *septante-six ans dix mois*, après avoir fixé (page 21), sa naissance au 15 février 1507. Cette pièce fut imprimée à Paris en 1583, in-4° et in-8°. C'est l'in-4° que j'ai vu. Au surplus, ce que je dis de la médiocrité des talens oratoires de Beaune n'empêche pas que tous les François ne doivent chérir sa mémoire; il rendit des services importans à notre bon roi Henri IV, et fut, dit-on, sur le point d'être patriarche en France. Voyez l'historien de Thou.

(1) Voyez *Bibliothecæ Casanatensis Catalogus*, in-folio, tome I, page 679, l'*Histoire généalogique des grands officiers de la couronne*, *ubi suprà*, page 492, et le tome IV, pages 131, 132 et 149 de la *Nouvelle Biblioth. historique de la France*, par le Long.

(2) Moldrac, *Chronicon Abbat. Longipontis*, in-8°, pages 414 et suiv.

sans sceaux, prêtre sans bénéfice, docteur sans doctrine. Par rapport à Sainte-Catherine, je trouve que le cardinal y fonda seulement une messe à perpétuité pour lui et pour son épouse; fondation pour laquelle il donna aux Religieux 4500 liv. pour être mises en rente. Voy. Quesnel, pag. 74.

2° Les bibliographes ont donné un article au cardinal de Birague à titre d'auteur. La Croix du Maine et du Verdier, dans leur *Bibliothèque françoise*, disent que la harangue par lui prononcée en 1577 aux États de Blois fut imprimée cette année-là à Paris; à quoi j'ajoute que cette harangue, traduite en latin par Pierre Morin, se trouve dans les *Opuscules* de celui-ci, publiés à Paris en 1675, par les soins du dominicain Jacques Quetif. Mazzucchelli parle de ce discours et d'un autre prononcé par Birague en présence de l'empereur Charles V, aussi bien que d'un Traité latin sur la puissance du Roi de France, composé par le même Birague. Voyez les *Scrittori Italiani*, volum. 2, part. 2. pag. 1261.

3° Flaminio de Birague, gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roi, étoit petit cousin du cardinal. On a de lui des *OEuvres poétiques*, imprimées en 1581, in-12, dont du Verdier présente, dans sa *Bibliothèque françoise*, des morceaux qui ne donnent pas une grande idée de ses talens. C'est, dit-on, ce Flaminio qui est auteur de *l'Enfer de la mère Cardine*, satyre en vers, de la plus grande rareté, dont il y a pourtant eu deux éditions in-8°, l'une de 1583, l'autre de 1597. Un exemplaire de la première fut acheté 300 liv. à la vente de M. Pâris de Meysieux, pour feu M. le duc de la Vallière; l'autre édition est dans la riche bibliothèque de M. le comte de Maccarthy, à Toulouse. Debure, sous le numéro 3969 de sa Bibliographie, en indique une troisième édition de 1598, sans doute d'après le catalogue de Hohendorff, où elle se trouve n° 1893. Mais l'existence de cette troisième édition n'est pas bien sûre.

Un des frères de Flaminio, nommé Philippe de Birague, aumônier du Roi, possédait en 1610 le prieuré de Souvigny en Bourbonnais, dont il fit réparer l'église et le monastère. Voyez les *Antiquités* de ce prieuré, par Sébastien Marcaille, volume in-8° assez rare, imprimé à Moulins en 1610.

Le monument dont il me reste à parler est, de tous ceux qui ont été transférés de Sainte-Catherine à Saint-Louis, le plus

intéressant pour les amateurs de notre histoire. Il consiste en deux pierres de trois pieds huit pouces de large sur deux pieds et quelques pouces de haut, qui se trouvent aujourd'hui placées aux deux côtés de la porte principale de l'église, sous le jubé de l'orgue. Ces deux pierres méritent d'autant plus l'attention, qu'elles ont échappé aux recherches de Dom de Montfaucon qui pouvoit pourtant en voir des copies parmi les dessins de M. de Gaignères dont il a tant profité pour ses *Monuments de la monarchie françoise*. Le P. Quesnel, dans son livre manuscrit, a fait dessiner à part chaque figure en grand.

La première pierre, à droite, présente le portrait du roi saint Louis en pied, tenant un sceptre fort long, couvert d'un manteau chargé de fleurs de lys; portrait qui, pour l'habillement, ressemble à celui dont le P. de Montfaucon a donné la gravure d'après une vitre de l'église de Saint-Louis à Poissy : à côté, et sur le même plan que saint Louis, sont deux sergens d'armes, l'un couvert de fourrures, l'épée au côté, la masse dans la main droite et la tête couverte d'un bonnet assez semblable au mortier de nos présidens; l'autre est vêtu d'une casaque courte, à manches longues, paré d'un collier ou chaîne qui lui descend sur la poitrine, et il tient à la main sa masse, dont l'extrémité supérieure soutenue par les fleurs de lys sans nombre. Cette première pierre est ornée de l'inscription suivante :

A LA PRIÈRE DES SERGENS D'ARMES MONSIEUR SAINT LOYS FONDA CESTE ÉGLISE ET Y MIST LA PREMIÈRE PIERRE ET FU POUR LA JOIE DE LA VICTOIRE QUI FU AU PONT DE BOVINES L'AN MIL CC ET XIIII.

Sur la seconde pierre, au côté gauche, on voit, comme dans la première, trois portraits en pied et sur le même plan; savoir celui d'un ancien religieux de Sainte-Catherine, vêtu de sa robe attachée avec une ceinture de cuir à boucle; et d'une chappe au haut de laquelle est cousu un capuce de la même forme que celui que portoient en hiver les chanoines. Ce religieux paroît montrer quelque chose du doigt index de la main droite; ce qui porte à conjecturer que c'est le premier prieur de Sainte-Catherine, indiquant le lieu de la fondation de son monastère. Les deux autres figures sont celles de deux sergens-d'armes, armés de pied en cap, avec un collier à plusieurs rangs, et tenant, le premier, sa

masse dans la main droite, et le second, la gauche sur la garde de sa longue épée, et de la droite sa masse placée horisontalement sur son corps. Tous deux sont coiffés d'un casque léger, par-dessus lequel le premier des deux a un voile négligemment jeté en arrière. Au haut de ce second tableau on lit l'inscription que voici, beaucoup plus fidèlement copiée que dans le livre du P. Quesnel et dans le *Gallia Christiana*, tom. VII, col. 852.

LES SERGENS DARMES POUR LE TEMS GARDOIENT LE DIT PONT
ET VOUERENT QUE SI DIEU LEUR DONNOIT VICTOIRE ILS
FONDEROIENT UNE ÉGLISE ENLONNEUR DE MADAME SAINTE
KATHERINE, ET AINSI FU IL.

Ces deux pierres paroissent avoir été gravées quelque tems après la canonisation du Roi saint Louis, en 1298. C'est peut-être le seul, mais à coup sûr le plus ancien monument en pierre qui nous représente les anciens sergens-d'armes de nos Rois. Les historiens paraissent peu d'accord sur l'origine et sur les fonctions de cette milice. Selon la grande chronique, elle fut créée en 1192, par Philippe-Auguste, dans la Terre-Sainte, pour garder nuit et jour le Roi. Il paroît par Rigord qu'à la bataille de Bovines, l'action fut engagée par cent cinquante sergens Soissonnois, et que les Flamands ayant tué leurs chevaux ils se battirent à pied; ce qui prouve que c'étoit un corps de cavalerie et non des fantassins. Il est fait mention de ces sergens-d'armes dans les lettres données par Guillaume, évêque de Paris, au mois d'octobre 1229, pour la construction de l'église de Sainte-Catherine, où ils sont nommés *Servientes Domini Regis arma gestantes* (1); dans celles données par Philippe-le-Bel, en 1296, pour la confirmation d'une transaction que les sergens-d'armes avoient faite entre eux; dans un arrêt du Parlement de Paris, du 5 septembre 1575, etc.

Il résulte de ces monumens historiques et autres, où il est fait mention des sergens-d'armes, 1° que cette milice étoit composée de cent cinquante ou deux cents hommes, que le Roi Philippe V réduisit au nombre de cent, dont le chef étoit chevalier (*Miles*), qu'il y avoit parmi eux différents grades, entre autres des huissiers (*hostiarii*) et des bas-officiers, tels qu'un maréchal

(1) Voyez ces lettres dans le *Gallia Christiana*, col. 852 du tome VII.

et un portier. Peut-être la différence de leur uniforme, dans les quatre portraits gravés sur nos deux pierres indique-t-elle la différence des grades; 2° que de l'avis des États, ces sergens-d'armes obtinrent, le premier avril 1356, que leurs causes seroient commises au connétable et aux maréchaux; privilège qui fut confirmé le 12 septembre 1371, et par l'arrêt de 1375 cité plus haut; 3° Que leurs fonctions étoient de garder la personne du Roi, portant devant lui la masse, et toujours prêts à exécuter les ordres du Prince, soit au dedans, soit au dehors du royaume, tant à la guerre qu'en tems de paix ; ce qui n'empêchait pas qu'on ne confiât à quelques-uns d'eux la garde des châteaux de nos frontières; auquel cas leurs gages étoient assignés sur ces châteaux. Voyez l'Ordonnance de Pontoise du 28 juillet 1319; 4° Enfin qu'en 1376 ils établirent, avec l'agrément du Roi Charles V, dans l'église de Sainte-Catherine, une confrairie qui fut depuis confirmée et gratifiée de plusieurs privilèges; raison pour laquelle ils choisissoient de préférence cette église pour le lieu de leur sépulture. Outre Guillaume Cassinel dont j'ai parlé plus haut, et qui étoit sergent-d'armes aussi bien que son père, je trouve dans la liste du P. Quesnel ceux qui suivent avec la même qualification de sergens-d'armes du Roi. Pierre *Gardeporc* en 1256, et sa femme Odeline, en octobre 1259; Jean *de Chamblis* et Xuris *Deogaburg,* en 1297; Godefroi *de Lacé* en 1314; Pierre *de Barbeval,* de Gênes, en 1349; Pierre *de Saint-Paul,* 15 juillet 1369; Thomas *Loch,* de Luque, le 8 août 1361 et sa femme Thecine, le 17 décembre 1380; Jacques *le Grougnart,* en 1389 et sa femme Marguerite en 1402; Etienne *le Brébuf,* écuyer, en 1409, etc. Ces militaires, dans leur tems de loisir, s'occupoient sans doute de littérature comme les nôtres; au moins peux-je citer un Jacques *Bauchant* de Saint-Quentin, qualifié sergent-d'armes du Roi Charles V, qui traduisit en françois un livre appellé les *Voies de Dieu.* C'est sans doute le même que Jacquemart Bauchant, qui *translata* un livret intitulé *Calio.*

Les deux pierres que je viens de décrire sont désormais à l'abri des ravages du temps, par le soin que l'on a eu de les conserver et de les placer dans un endroit assez élevé pour qu'elles ne souffrent pas de dégradations. Il seroit fort à désirer que l'on eût la même précaution, toutes les fois que l'on reconstruit ou que l'on démolit tout à fait des églises ou chapelles qui recèlent

d'anciens monuments, trop souvent abandonnés à la cupidité des entrepreneurs et des ouvriers, sous le marteau de qui ils sont bientôt détruits. Me permettra-t-on, à cette ocsasion, de manifester une idée que m'a inspirée le chagrin de voir détruire plusieurs monuments antiques? Communément les propriétaires des lieux où il y a de ces monuments n'en connaissent pas le mérite et l'utilité. Ne seroit-il pas aisé de prévenir les effets funestes de leur ignorance, par un règlement qui ordonneroit, qu'avant de procéder à la démolition d'aucune église, chapelle publique ou particulière, cloîtres de couvens d'hommes et de femmes, anciens châteaux, etc., les entrepreneurs ou maçons seroient tenus d'avertir le magistrat, qui enverroit sur les lieux un homme instruit pour en faire son rapport? A Paris, et dans toutes les villes où il y a des Cours académiques, la chose est plus facile qu'ailleurs. Le magistrat, averti par les entrepreneurs, prieroit un ou deux membres de ces corps, de visiter les édifices à démolir : par cette précaution on préviendroit la perte d'une foule de monuments qui fixent d'une manière invariable la date des grands événements de notre histoire, ou qui intéressent la gloire et quelquefois la fortune des Corps et des particuliers.

P. S. Je n'ai songé à consulter l'*histoire de la Milice françoise* du P. Daniel, que lorsque j'avois fini mon article des sergens-d'armes. Cet historien en donne un fort curieux qu'il accompagne d'une copie gravée des deux pierres de Sainte-Catherine, réduites à cinq pouces de large sur trois pouces trois lignes de haut. Je ne peux donc qu'inviter le lecteur à consulter ce livre, (t. 2, liv. 9, chap. 12, pag. 93 et suiv. Edit. in-4° de 1728), où se trouvent des renseignemens très satisfaisans sur l'origine, les fonctions, les armes et la suppression de cette milice par Charles V, qui, pendant la prison du roi Jean, les réduisit à six hommes seulement. Le P. Daniel appuie son récit des *Mémoriaux* de la Chambre des Comptes, de la *Somme rurale* de Jean Bouteiller, du *Glossaire* de Du Cange, au mot *Servientes armorum*, etc.; mais je dois observer, 1° qu'il estropie l'inscription de la seconde pierre, comme Quesnel et le *Gallia Christiana*; 2° que mal à propos il donne pour un dominicain, confesseur de saint Louis, le religieux figuré sur la seconde pierre, faute d'avoir considéré avec plus d'attention l'habit de ce religieux, qui n'est pas celui des dominicains. Dans l'abrégé de cette histoire du P. Daniel, imprimé en

1773, en deux volumes in-12 et dont on a renouvellé en 1782 le frontispice tout seul, on trouve (tom. I, pag. 404) l'article des sergens-d'armes, mais sans la gravure des deux pierres.

L'abbé Barth. Mercier de Saint-Léger.

NOTES NÉCROLOGIQUES

SUR DES ARTISTES FRANÇAIS MORTS EN 1716 ET 1717.

Quoique la vie des artistes français du xvii[e] siècle ait été écrite plusieurs fois avec assez d'exactitude, il nous a paru intéressant de recueillir dans notre Revue, qui est, à vrai dire, un recueil de documents pour servir à l'histoire des arts, plutôt qu'un journal de critique d'art, quelques notes écrites par un contemporain et complétement oubliées dans un ouvrage fort rare, que les collectionneurs de livres relatifs à la ville de Paris connaissent bien, sans le posséder dans leurs collections, car, nous le répétons, il est peu de livres que l'on rencontre plus rarement dans les ventes que l'*Histoire journalière de Paris pendant l'année* 1716 *et les six premiers mois de* 1717 (Paris, 1717, 2 vol. in-12). L'auteur anonyme est Louis-François Dubois de Saint-Gelais, amateur ou *virtuose* distingué et secrétaire de l'Académie de sculpture et de peinture, à qui nous devons la *Description des tableaux du Palais-Royal* (Paris, 1717, in-12). Son *Histoire journalière de Paris* n'a malheureusement pas été continuée, après la publication des deux premières parties : « Il eut ordre d'en demeurer là, » dit le Moreri de 1759, et l'on peut supposer, d'après ce renseignement, que la plupart des exemplaires furent retirés de la circulation. Dubois de Saint-Gelais, qui avait fait aussi une histoire de l'Académie royale de peinture, qu'il n'a pas publiée, mourut dans son château de Cires-lez-Marlou en Beauvoisis, le 23 avril 1737, âgé de 68 ans. Nous nous proposons de réimprimer tout ce qui a rapport aux arts dans son *Histoire journalière de Paris,* qu'il n'est pas possible de trouver hors des grandes bibliothèques publiques, et nous commençons par extraire de cet intéressant ouvrage quelques notes concernant les artistes décédés à Paris dans le cours de l'année 1716 et dans les premiers mois de l'année 1717.

P. L.

L'Académie royale de peinture et de sculpture perdit au mois de décembre (1716) M. de La Fosse, ancien directeur. Il étoit fils d'un orfévre de Paris. M. Chauveau et M. Le Brun furent ses maîtres pour le dessin. S'étant mis à peindre, il travailla quelque temps sous ce dernier au plafond de la belle maison de M. Lambert, dans l'isle de Saint-Louis, et à d'autres ouvrages, et partit ensuite pour l'Italie. Il fit un assez long séjour à Rome, durant lequel il étudia beaucoup, et passa après à Venise. Il y fut charmé des ouvrages des anciens peintres vénitiens, si supérieurs pour le beau goût de couleur, ce qui le fit changer de manière. Après avoir demeuré plusieurs années à Venise, il revint en France par la Lombardie. A son retour, il peignit à fresque la chapelle de mariage de l'église de Saint-Eustache. On dit que M. Le Brun lui procura cet ouvrage par pique contre M. Mignard, qui avait fait la chapelle des fonts. M. de La Fosse ayant été agréé à l'Académie, il donna pour son tableau de réception, un *Enlèvement de Proserpine*, qu'il avoit fait pour le duc de Richelieu. Il fut emploié après dans les travaux du Roi et changea de plus en plus sa manière, s'aprochant de celle de Lombardie. Le duc de Montague, si connu par son amour pour les sciences et pour les arts, faisoit bâtir dans ce tems-là sa magnifique maison de Londres. M. de La Fosse y fut apelé pour y peindre le plafond du grand escalier et celui du beau salon qui partage les apartemens, ouvrages achevés qui l'ont immortalisé en Angleterre. Il repassa en France et il travailla à plusieurs grans morceaux de peinture et particulièrement à Trianon. Lorsque l'église des Invalides fut bâtie, il peignit le dôme et les quatre angles, et le roy fut si content qu'il lui donna à faire le grand morceau de la chapelle de Versailles, qui est au-dessus de l'autel, représentant une Résurection. Quoiqu'il fût déjà fort âgé, il ne laissoit pas de peindre toujours. Ses deux derniers tableaux, qui sont une *Nativité* et une *Adoration des Rois*, qu'on voit dans le chœur de Notre-Dame, ne sont pas inférieurs à ce qu'il a fait de plus achevé. Au reste, comme la perfection n'est point donnée aux hommes, on ne nie pas qu'il n'y ait quelque chose à souhaiter dans ce grand peintre, mais on lui doit cette louange que peu l'ont égalé dans la couleur. Le plafond de la maison du chevalier Crozat, dans la rue de Richelieu où il demeuroit, lui a fait aussi beaucoup d'honneur. Il est mort à près de quatre vingts ans, avec la réputation d'aussi honnête

homme que d'habile peintre. Il est enterré à Saint-Eustache.

JEAN JOUVENET, peintre et recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, mourut le sixième d'avril (1717), âgé de soixante-et-treize ans, étant né à Rouën en pareil mois de l'année 1644, d'une famille de peintres. Son aïeul avoit même été le maître du Poussin. Il vint à Paris fort jeune; la nature l'avoit doué d'un génie fécond et extraordinaire. Il s'étoit accoûtumé à dessiner en grand, en dessinant pour les sculpteurs d'après leurs modèles, la plupart des bas-reliefs qu'on voit sur les portes de Saint-Martin, de Saint-Denis, de Saint-Antoine et de Saint-Bernard. Il peignit d'abord chez les maîtres, et ce travail ne le borna pas, tant il étoit né pour son art, comme il paroit par le mai qu'il fit pour Notre-Dame en 1673, représentant la *Guérison du paralytique*, et par le beau tableau de la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* qui est aux Récollets de Versailles. M. Le Brun le présenta à l'Académie en 1675 et son tableau de réception fut *Assuérus et Esther*. Il fut fait professeur en 1681 et recteur en 1707, après avoir été à la tête de l'Académie en qualité de directeur.

Il fit pour les Chartreux, en 1692, un tableau très-estimé, dont le sujet est *Jésus-Christ qui guérit des malades*. Ses ouvrages d'une plus grande composition, et qu'on vante davantage, sont quatre tableaux qu'on voit dans l'église de Saint-Martin-des-Champs. *Notre-Seigneur chez le pharisien, la Résurection de Lazare, les Marchans chassés hors du temple* et *la Pêche de saint Pierre*. La réputation de ces excelens morceaux aïant fait souhaiter au Roi d'en avoir des tapisseries, M. Jouvenet reçut ordre de les copier. Il y fit des changements qui en augmentèrent encore la beauté, et, ce qui lui en est bien honorable, le Czar fut si charmé de ces tapisseries lorsqu'il alla aux Gobelins, qu'il les choisit comme on l'a rapporté.

M. Jouvenet a beaucoup travaillé pour Louis XIV. Il a peint à fresque à l'église des Invalides les douze apôtres, et à huille à la chapelle de Versailles, la belle *Décente du Saint Esprit*, qui est au-dessus de la grande tribune. Le Roi en fut si content, qu'il lui donna une pension de cinq cens livres. Il y a encore de lui dans la même chapele un admirable tableau de *Saint Louis qui pance des malades*.

Le génie de ce grand peintre ne s'est point ressenti des foi-

blesses de l'âge; ses deux derniers tableaux sont dignes de lui, et ont même cela de particulier, qu'ils sont peints de la main gauche, une paralysie lui aïant ôté l'usage de la droite; l'un a été fait pour le palais de Rouen et représente *le Triomphe de la Justice* par raport au lieu où il est posé, servant de plafond à la seconde chambre des enquêtes; l'autre, par où il a fini sa carrière, est une *Visitation de la Vierge,* pour Notre-Dame de Paris; l'ordonnance en est nouvelle, chose dificile en traitant un sujet tant répété. Il a pris le moment que la Vierge commence le magnificat. Une circonstance qui ne doit point être oubliée, c'est que M. Jouvenet n'a jamais été en Italie, en sorte que se confiant à son génie et à son travail, il leur a dû la hardiesse du dessin, la grandeur de la composition, la fierté du pinceau et l'intelligence du clair-obscur, qu'il a possédées dans un degré supérieur : preuve certaine, mais rare, que les dispositions naturelles dispensent les grans hommes des routes communes. Il cherchait plutôt à étonner l'imagination qu'à lui plaire, aussi pour l'ordinaire, le terrible caractérise-t-il plus ses tableaux que le gracieux. M. Jouvenet avoit été marié et a laissé plusieurs filles. Il est enterré à Saint-Sulpice.

Antoine Benoît, de Joigny en Bourgogne, étoit peintre de portraits. Il en fit deux pour sa réception à l'Académie. Il avoit un talent particulier pour faire des portraits en cire qu'il mouloit ordinairement sur le naturel : comme il avoit eu par ce moyen tous ceux des grands seigneurs, l'assemblage qu'il en fit a été longtems une des curiosités de Paris, annoncée sous le nom de Cercle roial : d'où l'on le surnomma Benoît du Cercle. Flaté de ce succès, il joignit au vaste cercle de la cour, ceux des cours étrangères, et même celui de la Porte, qu'il n'avoit jamais vuë; on y trouva néanmoins quelques têtes de génie qui ne convenoient pas mal. Les figures étoient en pié, habillées, atiffées richement selon la manière de chaque païs, parce que les personnes de qualité se piquoient de lui faire présent de leurs plus beaux habits. M. Benoit s'enrichit à faire voir ses cercles aux foires. Sur les fins il les montroit chez lui gratis, mais personne n'y alloit.

Il se remaria à quatre-vingt-quatre ans, quoiqu'il eût beaucoup d'enfans de sa première femme. Il mourut le 6 d'avril âgé de quatre-vingt-six ans, et est enterré à Saint-Sulpice.

ANSELME FLAMEN, sculpteur et professeur de l'Académie, étoit de Saint-Omer. Il avoit d'abord travaillé chez M. de Mansi, habile sculpteur et il alla ensuite à Rome, pensionnaire du Roi. A son retour M. de Mansi le trouva si capable, qu'il l'associa avec lui pour le groupe de *Borée et d'Orythie*, qui est présentement dans le jardin de Tuilleries. Il fit pour son morceau de réception à l'Académie un bas-relief qui représente *Saint Jérôme*. Il a fait plusieurs figures de marbre pour Versailles et Marli, qui sont parties copiées d'après l'antique, et partie de génie, comme la *Diane qui tient des filets*, très-belle figure qui est à Marli. Il y en a aussi aux Invalides plusieurs qui sont fort estimées. Il aimait si peu à parler, qu'il forçoit les grands discoureurs à être laconiques avec lui.

Il mourut le 15 de mai, âgé de soixante et dix ans, aiant laissé un fils aussi sculpteur et de l'Académie.

BON DE BOULLONGNE, l'aîné, peintre et ancien professeur de l'Académie, étoit né en 1649.

Aïant apris à dessiner de son père Louis de Boullongne, peintre et professeur de l'Académie, il fut envoié à Rome pensionnaire du Roi à l'Académie de France. Après y avoir étudié cinq années, il passa en Lombardie, toujours pensionnaire du Roi, et y resta environ un an. Comme il avoit un beau génie et qu'il aimoit son art, il voulut se former le goût sur les plus grands maitres, ce qui fit que durant son séjour en Italie il s'atacha fort à copier le Corége, les Caraches et Raphaël. De retour en France, il tarda peu à être de l'Académie; son tableau de réception qui représente le *Combat d'Hercule avec les Centaures*, est très-beau. M. Le Brun le fit travailler au grand escalier de Versailles. Il fit après un Mai pour l'église de Notre-Dame, dont le sujet est *la Piscine*: et ce tableau augmenta encore sa réputation. Il fut depuis toujours emploié dans les travaux du Roi, ce qui ne l'empêcha pas de faire quelques morceaux particuliers, comme le beau plafond de la quatrième chambre des enquêtes, de même que le tableau du *Mariage de la Vierge*, qu'on voit dans l'église de l'Assomption et qui est fort estimé.

M. de Boullongne étoit un peintre gracieux et plein de feu, qui faisoit le grand comme le petit, et peignoit facilement à fresque, ainsi que le prouvent plusieurs de ses ouvrages, particulièrement les deux belles chapelles de Saint-Jérôme et de Saint-Ambroise,

dans l'église des Invalides, qu'on admire beaucoup. Il avoit tellement imité les grands maîtres, que quand il vouloit peindre il les imitoit au point de tromper souvent les plus habiles connoisseurs.

Une particularité qui lui est peut-être unique, c'est qu'il a fait à la lampe la plupart de ses beaux ouvrages, et entre autres les deux chapelles des Invalides, en sorte que quand il revenoit de travailler, il rencontroit les autres qui y alloient.

Il a eu la gloire, avec son frère, Louis de Boullongne, présentement recteur de l'Académie, de rendre si fameuse par le nombre de leurs habiles élèves l'école que leur père avoit commencée, qu'elle est connue partout sous le nom de l'école des Boullongnes. Comme il étoit devenu valétudinaire depuis quelques années, il y avoit déjà du temps qu'il faisoit peu de chose, lorsqu'il mourut le 16 de mai. Il était marié et n'a point laissé d'enfans. Il est enterré à Saint-Roch.

Nicolas Colombel, peintre et professeur de l'Académie, étoit de Soteville, proche de Rouen. Etant venu à Paris, il aprit à dessiner et peignit quelque tems chez M. de Sève, recteur de l'Académie. Il alla ensuite à Rome où il passa plusieurs années à étudier Raphaël, et il profita si bien, qu'il y fit pour un augustin du grand couvent de Paris, des tableaux comparables à ceux du Poussin, entre lesquels sont *la Femme adultère* et *Jésus-Christ chez le pharisien*. Les Romains faisoient une telle estime de son mérite, qu'ils lui donnèrent une place dans leur Académie. Son premier ouvrage lorsqu'il fut revenu d'Italie, où il avoit fait un assés long séjour, fut un *Saint Hyacinthe* pour la chapelle de ce saint aux Jacobins de la rue Saint-Honoré. Quelque tems après il se présenta à l'Académie et y montra de fort beaux morceaux qu'il avoit peints à Rome. Il y avoit entre autres une *Bacchanale*, et un tableau représentant le *Roi Candaule* qui fait voir sa femme à son favori. On lui donna pour sujet de son tableau de réception les *Amours de Mars et de Rhea*. Presque tous ces ouvrages parent les cabinets, en aïant fait peu de grands. Il a peint, dans sa dernière maladie, un tableau qui représente *le Paralytique* qu'on décend par le toit. La manière de cet habile peintre fait voir qu'il s'étoit attaché à Raphaël, jusque là que l'on convient qu'aucun peintre n'en a plus aproché depuis M. le Sueur. Il dessinoit correctement, ordonnoit bien ses sujets et observoit une grande

précision, qui sur les fins le rendit un peu sec. Il étoit excellent païsagiste, et il a fait quantité de portraits historiés qui sont estimés. Il savoit plus qu'il n'est ordinaire aux personnes qui n'ont point de lettres. Il mourut le 27 de mai sans avoir été marié, âgé de soixante-et-treize ans, regrété de tous les honnêtes gens, à cause de sa probité et de la douceur de ses mœurs. Il est enterré à Saint-Eustache.

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Je trouve dans le *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, par Thiéry, édit. de 1787, tom. I, p. 719, un chapitre additionnel, susceptible d'intéresser les amateurs de l'art et de la curiosité. Il est question d'une invention toute nouvelle en 1787; mais par malheur on n'en décrit pas les procédés et c'est une sorte d'énigme offerte à vos lecteurs.

Ce chapitre, qui est en même temps une réclame de l'auteur, a pour titre : *Imprimerie polytype et Journal polytype des sciences et des arts.* Je vous envoie une copie *très-exacte* du texte original, dont j'ai conservé l'orthographe et la ponctuation.

« MM. Hoffmann, père et fils, auteurs de la découverte d'un art qui, « sans être l'Imprimerie ni la Gravure, donne les mêmes résultats, avec « plus de promptitude et moins de dépense, ont nommé cet Art *Polytype* « parce que sa propriété caractéristique est de multiplier l'*original* d'un « dessin ou d'une écriture quelconque.

« Une estampe est la copie du dessin; elle est le produit du double tra- « vail d'un Dessinateur et d'un Graveur : le *Polytype* simplifie l'ouvrage, « il fait un burin de la plume ou du pinceau (1) : par ces procédés le « Dessinateur grave, et l'estampe n'est plus que le dessin lui-même.

« Une découverte si précieuse et dont on peut tirer tant d'avantages, « appréciée par le gouvernement, a mérité sa protection. Aussi a-t-il « accordé à ses inventeurs un privilège exclusif pour l'exercice du nouvel « art qu'ils ont créé, et il y a joint celui d'un Journal intitulé : *Journal « Polytype des Sciences et des Arts.*

« Ce Journal, principalement consacré aux Sciences et aux Arts, a paru « pour la première fois le Lundi 20 Février 1786. Il est divisé en trois « parties, l'une pour les Sciences, l'autre pour les Arts utiles, et la troi-

(1) Il s'agit peut-être ici d'une encre ou de crayons, composés de matières analogues à celles employées par nos lithographes, peut-être encore d'un liquide corrosif qui creuse soit une pierre soit une plaque de métal.

« sième pour les Arts agréables. Cette division procure la facilité de ne « souscrire que pour la partie ou les parties qu'on préfèrera. »

(Je supprime ici une page et un tiers du texte, où l'on énumère les nombreux sujets traités dans chaque partie du Journal, les conditions de souscription, soit à l'ouvrage entier, soit à l'une des trois catégories, etc. Thiéry nous apprend que MM. Hoffmann demeurent rue Favart vis-à-vis celle de Grétry.)

« Ces messieurs sont parvenus, par un procédé qui tient absolument « aux mêmes principes que celui qui répète les dessins, à reproduire « autant de fois qu'ils le désirent, d'après une forme composée en carac- « tères mobiles, à la manière des imprimeurs ordinaires, des planches « solides qui, sur une épaisseur totale d'environ deux lignes, portent en « relief la partie saillante des caractères, en laissant entr'eux une assez « grande cavité pour que les planches ne maculent point à l'impression (1). « Cette planche se monte sur un morceau de bois équari de même lon- « gueur et de même largeur qu'elle, dont l'épaisseur sert à lui donner la « hauteur des caractères ordinaires. Ce porte-page a pour objet de donner « la facilité d'assembler dans un chassis le nombre des planches néces- « saires au tirage d'une demi-feuille. Lorsqu'on a tiré le nombre d'exem- « plaires dont on a besoin, on détache les planches de dessus le bois, « afin d'avoir la facilité de les mettre en magasin dans le plus petit espace « possible.

« Nous pouvons assurer, d'après les auteurs de cette invention utile et « précieuse, que leurs planches ne sont faites par aucuns des moyens « connus ni indiqués, et notamment qu'elles ne sont pas fondues, ainsi « qu'on le prétend ; et que s'ils ont appellé leur découverte d'un nouveau « nom, c'est qu'elle n'avoit et n'a aucun rapport avec tout ce qui avoit été « et tout ce qui est encore actuellement pratiqué dans l'Imprimerie.

« Ces Messieurs n'ayant pas voulu restraindre à eux seuls l'usage du « polytype et désirant faire jouir le public des avantages que cet art pré- « sente, entreprennent, soit pour le compte des Auteurs, soit pour celui « des Libraires ou Imprimeurs, tous les ouvrages dont on veut bien leur « confier l'exécution ; et moyennant une rétribution de beaucoup inférieure « aux avantages qu'ils peuvent en retirer, on remet à tous ceux qui le

(1) Cette phrase semblerait désigner un procédé stéréotypique. Toutefois il est permis d'en douter, car le texte annonce que le procédé a pour principes ceux destinés à la reproduction des dessins, et plus loin, que les planches ne sont pas fondues. Peut-être l'auteur, qui écrit d'après les renseignements des inventeurs, donne-t-il, à son insu, le change au public.

« désirent les planches de leurs ouvrages, dont ils sont libres de faire « l'usage que bon leur semble; les procédés pour l'impression des planches « polytypées étant absolument les mêmes que dans l'Imprimerie ordi- « naire, elle n'éprouvera nulle part aucune difficulté et le tirage pourra « en être fait dans tous les atteliers.

« Les cas où le Polytype pourra être employé le plus utilement, sont « ceux où il s'agit de répandre des ouvrages auxquels leur bonté assure « un débit continuel. Tous les ouvrages classiques, ceux d'un usage jour- « nalier, dont les éditions à grand nombre se renouvellent souvent, ne « pourront jamais être imprimés avec plus d'avantage.

« Les épreuves des planches polytypées ayant soutenu la comparaison « avec celles faites à la manière ordinaire, dans la *Feuille du Journal Po-* « *lytype* (1), du 29 mars 1786, et plusieurs personnes ayant pu s'y mé- « prendre : c'est la meilleure réponse que puissent faire les auteurs de « cette découverte, aux critiques auxquelles ils peuvent être en butte. »

Agréez, Monsieur le directeur, etc.

A. BONNARDOT.

Artistes belges et allemands, reçus bourgeois de Valenciennes ou qui ont résidé dans cette ville aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Permettez-moi de soumettre aujourd'hui à vos lecteurs la liste des artistes belges et allemands qui devinrent bourgeois de Valenciennes, etc.

ORFÈVRES.

1364. Hormant de Lubieke.
1368. Ghiselin Li Carpentier (de Tournai).
Jehans de Kievraing.
1434. Quentin Delebecque (à Bruges, en 1447).
1438. Jehan de Louvain (mort alors).
1441. Franche de Mons (de Bruxelles).
1458. Jaquemart Deleaupont (à Mons), mort alors.
1470. Jehans de Leevere (à Bruxelles).
1484. Jehans Li Oncles (de Bruges).

(1) Quelques amateurs possèdent sans doute des échantillons de l'imprimerie polytypique de MM. Hoffmann.

1500. Adryen Cuvelier, membre de la confrarie *des dyx mille martirs*, scituée en l'église Nostre-Dame, à Bruges.

1507. Amand de Merre (d'Audenarde).

1508. Grart Bracque (de Mons).

1557. Henry de Gommer (de Berghes sur le Zonne).

1588. Jacques Craneau (de Mons).

Avant de quitter les orfévres, il est bon de transcrire ici, d'abord une ordonnance de 1467, relative aux *Keures;* puis, le jugement et le supplice d'un misérable qui avoit volé un ciboire, etc., et s'étoit suicidé.

« Que es petittes villes de nos pays et seignouries, dit l'ordonnance de « 1467, ou il n'y a aucunes *Keures* sur le fait des orfèvres, les orfèvres « quy y seront demeurans et feront leur mestier, seront tenus de ende- « dens six sepmaines après la publicacion de ces noz présentes ordon- « nances, prendre leurs dictes *Keures* en ycelles de nos bonnes villes, « desquelles ylz seront les plus prochains, pour, seloncq ycelles, ouvrer « et eulx conduire du fait de leurs mestiers, sur peine de soixante sols « d'amende pour chacune pièche de vaisselle qu'ilz auront ouvré *sans « Keure*, et de ycelles pièches estre coppées ou rompues (1). »

Quant au cadavre du voleur, qui avoit pris dans l'église N.-D. la grande la cibolle où reposoit la sainte hostie, ung calix et aulcunes cappes et ornemens, la sentence ordonne (1559) que « son corps sera trayné depuis « la prison jusques à la justice du *voleur* (à Valenciennes), pour yllech « avoir les deux poincts coppés et sondict corps pendus les piez en hault « en une potence sur laquelle, pour mémoire dudict cas et exemple, *sera « mis ung calix de bois* (2) *entre les deux mains*. En faisant, au sourplus, « commandement à ung chascun, tant à piet comme à cheval, d'aller avec « mesdicts sieurs de la justice à ladicte justice faire, quant les deux « cloches sonneront, sans faire noise, débat, ne meslée. »

JUELIERS (JOAILLIERS).

1413. Dans de Franquefort, demeurant à Paris.

1454. Mathieu de Wachter (à Bruges).

(1) *Arch. de l'Hôtel de ville de Lille.*

(2) En 1443, Jehan Peutin, orfèvre (si souvent cité par M. le comte de Laborde), à Bruges, reçoit de Philippe-le-Bon VC.LXXIIII l. II s. VI d., pour ung joiel d'argent doré, pesant XLVII m. VI o. XV st., appellé ciboire, environ de deux piez et demy de hault, que MDS. a fait acheter de luy, pour donner à sa chappelle de Dijon, duquel ciboire yl voloit faire mettre *une ostye de miracle*, que Nostre Saint Père le pappe luy envoya ja piecha. (*Arch. gén. du Nord.*)

DOREUR SUR FER.

1546. Jehan Gremesse, doreur sur fiere (1) natif de Briez, pays d'Allemaigne.

PEINTRES.

1498. Jehan Prévost (à Bruges).

1510. Jehan Mylens (de Malines) est reçu bourgois de Valenciennes. Ses témoins sont Sohier le Feure, coutelier, et Jehan Dubus, paintre. Ce dernier, en 1509, s'intitule *fromegier* et paintre.

VERRIER.

1389. Thilleman Wan de Frelié (de Coulongne).

ENLUMINEUR.

1509. Jaquet de Toener (de Bruges).

MARCHAND D'IMAGES.

1509. Liévin de Bus, marchand d'images, natif de Gand, est reçu bourgeois de Valenciennes.

IMAGIERS, TAILLEURS D'IMAIGES.

1384. Jehan de Blanc Mont (de Wires).

1544. Adryen Marisseau (de Malines).

1548. Gilles *Van Dicsq*, de son stil, tailleur d'imaiges, natif de Gand, demande franchise pour la mort de Liévin...., de son stil, manouvrier, le cas advenu audict Gand, le jour Saint Marcq dernier, fait présent comme jurez Jehan Denis et Daniel Dubois, le XXIe de may XV^c XLVIII.

1549. Me Bastien Van Eenhue, tailleur d'imaiges, natif de Bruxelles, reçu

(1) On trouve, dans une lettre non signée de la correspondance de Marguerite d'Autriche, le curieux passage que voici : « 18 fév. 1513. Et, quant à fere fondre les « deux personnaiges que m'avés envoié en paincture, Ms., j'ay avec le Trésorier « appellé les meilleurs maistres de pardeça, mais sans avoir plus ample déclaration « de vous, n'y sçauroient besoignier, assçavoir de quelle hauteur, yl les vous plait « avoir, et s'il seront façonnés derrière aussi bien que devant, ou s'il seront appuyés « contre ung mur, ou s'il seront à jour. Semblablement, *s'il seront dorez au feu,* « *ou par main de painctre;* car, selon cella yl fault fere l'estoffe; par quoy, Ms., « me signeffiés, s'il vous plait, le contenu de cecy, pour, au surplus, ensuyvir vostre « bon plesir. » (*Correspondance générale, ibid.*)

bourgeois de Valenciennes, le XXVII novembre : ses tesmoings Pierre Sauvaige, escrinier, et Simon Ghiseghien, orphèvre.

HAUTES LICHEURS.

1368. Jehan Castelains (de Kiévraing).
1461. Godeffroit Gheldreman (d'Istres).
1505. Claix Van Eyken (d'Enghien).
1506. Quentin du Hauron (de Tournai).
Gillart de Noyelles id.
1548. Jacques Zany id.
1560. Louis du Fourés (id.) assassiné par Denis Durieux, *libraire* (1) *et tavernier*.
Allard Roty (de Tournai).
1562. Anthoine des Cornets (d'Audenarde).
Augustin Mauvosin (d'Ath).
1566. Pia de Lannoy (de Tournai).

En 1562, Jacques Carette, haultelicheur (de Tournai), est brûlé à Valenciennes comme hérétique.

En 1565, Eloy de Ro, haultelicheur (d'Orchies), fut aussi brûlé comme hérétique (2).

Cette exécution nous a fourni ce précieux document.

« Comme sur ce que ce jourdhuy les commis du rôy euissent fait faire « l'exécution d'Eloy de Ro et que Huart Gandon et Sannet Bougenier, « *joueurs de haultbois du belfroy*, se fuissent avanchiez de sonner la cloche « du belfroy, comme l'on fait ès exécutions, qui se font par messieurs de « la justice, que incontinent leur fut mandé de cesser le sonner, et, yceulx « sur ce mandez, aroient dit et déclaré qu'ils l'aroient fait par ygnorance, « et *pensoient avoir veu par mons. le prévost faire le signe du blan bâton*,

(1) En 1551, Claude Morelle, mercier, est condamné à XXXIII l. bl. (blancs) d'amende, pour la navrure de Jehan Bruhier, *vendeur d'ymaiges*, de nuit.

(2) Estienne de Lannoy, haulteliceur (d'Orchies), est condamné à estre mis au chep et bany à trois ans, pour avoir appellé aucunes gens d'église *laix loux ravisans*, et autres, bougres, et proféré aucuns villains sermens contre l'honneur de Dieu et de Nostre Mère Sainte Église. — Un individu, natif de Raismes, est condamné à estre lyé sur une carette et fustighié de verghes par les carrefours, et d'avoir la lange perchiée d'un fer chau, pour avoir appellé plusieurs gens, voires officiers de justice *bouggres, doubles bouggres et rouges bouggres*, blasphémant et jurant exécrables sermens, et mesme avoir renonchié le nom de Dieu, et estre de ce coustumier, ensemble de prendre à ung chascun, sans causes, ne raisons, noise et débat, à son très-grant tort.

« priant leur estre pardonnet, ce que Messrs leur aroient fait, leur com-
« mandant pour l'avenir de non plus sonner ladicte cloche, sans le com-
« mandement de Messrs de la Justice, sur paine de pugnition. »

Avant de terminer cette notice, empruntons encore aux registres communs de Valenciennes cette curieuse ordonnance de 1565.

« Pour ung cordeau les haultelisseurs seront tenus ourdire onze babines « et xv portées et demy de poil.

« Pour deux cordeaulx, XIII babines et xv portées et demy de poil.

« Pour trois cordeaulx, xv babines et xv portées et demy de poil.

« Pour IIII cordeaulx, XVII babines et xv portées et demy de poil.

« Pour cinq cordeaulx, XIX babines et xv portées et demy de poil.

« Pour six cordeaulx, XXI babines et xv portées et demy de poil.

« Pour septz cordeaulx, XXIII babines et xv portées et demy de poil.

« Et, pour les huictz cordeaulx, XXIII babines et xv portées et demy de poil.

« Que lesdictz haultelisseurs, bourgeteurs et trippiers de velour, et « nulz aultres, feront et polront faire par leurs ouvriers et serviteurs « touttes sortes d'ouvraiges tirez, ou au pieds, venus et advenir, de lin, « queneve (chanvre), laisnes, soyettes, cotton, soye, fil d'or, fil d'argent; « chacun pur soy ou meslé, comme l'ouvraige le requerra : ensemble « haultelisses, choevrons, damasez, veulletz, chambgeans, paremens, es- « chelettes, nœudz d'amours, sattins brochiez, sattins de soy, sattins « con dist de Bruges, fustennes, bustennes, nœudz de cordellière et gé- « néralement tous ouvraiges figurez faictz de sayette pur soy ou meslé, et « tout ce où y aura meslure, ou lanchure de lin, de soye, de cotton, de « fil d'or ou d'argent (1). »

J'ai l'honneur d'être, etc.

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 28 novembre 1859.

(1) *Reg. communal*, Mss. de la bibl. de Valenciennes.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Décoration des appartements de l'impératrice aux Tuileries. — M. Schnetz, directeur de l'Académie française des Beaux-Arts, à Rome. — Le soldat peintre et la reine des Pays-Bas. — Travaux à la cathédrale de Saint-Denis. — Le peintre Delorme, ses œuvres. — Y a-t-il deux graveurs du nom de J. de Wael. — Projet pour encourager l'art de la gravure en Belgique. — Peintures murales à Saint-Nicolas. — Nécrologie. — Ventes publiques.

∴ On lit dans une correspondance particulière de *l'Indépendance* les renseignements qui vont suivre sur la décoration des appartements particuliers de l'Impératrice aux Tuileries. Nous les reproduisons comme étant un document qui sera utile, un jour, aux historiens de l'art décoratif.

« J'ai eu la bonne fortune, l'autre jour, de visiter les petits appartements de l'Impératrice aux Tuileries. On y travaillait depuis deux ans pendant l'absence de LL. MM. Ces petits appartements, qui règnent au premier étage parallèlement aux appartements de réception, se composent d'une antichambre, d'un salon d'attente où se tiendront les dames d'honneur, d'un salon d'audience, du salon particulier de S. M. et de ses cabinets, c'est-à-dire les pièces les plus retirées et les plus intimes de l'appartement.

« L'Impératrice, dont on connaît la préférence pour le style Louis XVI, a voulu que son logement fût entièrement décoré à la mode et suivant le goût de la reine Marie-Antoinette. C'est M. Lefuel qui a été chargé de renouveler les élégantes coquetteries de Trianon dans ce palais parisien. L'art et l'industrie ont créé des merveilles sous sa direction, pour retrouver les gracieuses arabesques, les sveltes volutes, les guirlandes mignonnes, les fines ciselures de la fin du dix-huitième siècle. Tous les modèles sont uniques et exécutés avec un soin admirable : depuis ceux des boutons des portes, jusqu'à ceux des cheminées, des panneaux, les cadres des glaces, et, le mobilier, bien entendu, des pendules aux pincettes, s'harmonise avec cette décoration.

« Le premier salon, d'un fond vert d'eau, est orné d araoesques d'un vert un peu plus accentué, mais toujours maintenu dans les tons clairs qui conviennent. Dans les panneaux brillent des médaillons qui renferment des oiseaux peints par M. Appert. Le fond du second salon est blanc rosé ; les arabesques sont roses ; les dessus des portes, les encadrements des panneaux, les médaillons des voussures renferment des fleurs naturelles, tantôt sur fond blanc, tantôt sur fond d'or, exécutées

avec une légèreté et une fraîcheur charmante par un jeune artiste dont le nom m'échappe. Vient ensuite le salon particulier de l'Impératrice dont le fond est encore d'un vert d'eau très-clair et dont les panneaux renferment les portraits de ses dames d'honneur, peints par M. Dubuffe ; puis son premier cabinet tendu en étoffe verte sur laquelle s'étaleront des tableaux de prix ; les portes de ce cabinet et du suivant sont en bois d'amarante et de palissandre, rehaussées de bronzes dorés admirablement ciselés ; elles doivent s'harmoniser avec un meuble d'amarante et de palissandre aux bronzes de Gouttières. Les bronzes nouveaux, tous dus à la galvanoplastie, sont d'une finesse admirable, et, certes, les serrures, les arabesques des volutes de cheminées, les broderies des marbres qui sortent des ateliers de M. Christoffle peuvent rivaliser avec les œuvres de l'illustre ciseleur. Les parquets, les plafonds, les cheminées, sont d'un goût pur et fin qui fait le plus grand honneur à M. Lefuel.

« L'escalier qui conduit à ces appartements est tout en stuc et accompagné d'une rampe qui semble une guipure de fer et d'or. Entre les deux révolutions de l'escalier, un médaillon renferme un groupe de trois enfants portant les attributs de l'Empire, sculpté par madame Noémi Constant.

« Ces petits appartements, qui ont dû être occupés par S. M. l'Impératrice à son retour de Compiègne, sont une œuvre d'art, et certes l'un des chefs-d'œuvre de l'art décoratif à notre époque, à cause du soin délicat qui a présidé à leurs dispositions. »

∴ On lit dans le *Journal de Rome*, du 2 novembre :

« Par décret de Sa Majesté l'Empereur des Français, M. Schnetz, membre de l'Institut de France et directeur de l'Académie française des beaux-arts à Rome, est confirmé dans ces fonctions pour une nouvelle année, c'est-à-dire jusqu'au 31 décembre 1860.

« Le mérite de cet illustre personnage et l'estime universelle dont il jouit à bon droit depuis six ans, justifient complétement cette résolution impériale. »

∴ On lit dans le journal *le Nord* :

On remarquait, depuis quelque temps, au Musée de Lyon, un jeune soldat occupé à peindre d'après les grands maîtres, pendant toutes les heures de loisir que lui laissait son service. Il terminait une copie remarquable d'une des pages principales de ce Musée, lorsqu'une étrangère, qui visitait cet établissement, s'approcha de lui et s'enquit avec intérêt de

son goût pour la peinture. Le jeune militaire lui raconta qu'il était élève d'Horace Vernet. Il était tombé au sort, mais, trop pauvre pour se faire remplacer, il avait courageusement accepté sa nouvelle position et se proposait de poursuivre ses études autant que sa carrière le lui permettrait. L'étrangère lui proposa alors de faire l'acquisition de son tableau à un prix qu'il n'aurait pu espérer; elle ajouta qu'elle s'occuperait aussi de son avenir. Lorsque le jeune peintre voulut savoir le nom de sa bienfaitrice, elle lui répondit en souriant : « Vous adresserez votre tableau à la reine des Pays-Bas. » C'était elle, en effet, qui, passant à Lyon pour se rendre à Paris, venait de donner à l'artiste cette haute marque de bonté. On assure que la reine ne s'en est point tenue là, et que le jeune peintre pourra bientôt, grâce à elle, se livrer exclusivement à l'exercice de son art.

∴ Les travaux de la cathédrale de Saint-Denis sont poursuivis avec activité. Ces travaux, exécutés sous la direction de M. Viollet-Leduc, architecte de la cathédrale de Paris, ont pour objet :

1° D'abaisser d'un mètre 40 centimètres le pavé du transept, du chœur et des chapelles latérales;

2° De construire sous le transept le caveau de la dynastie napoléonienne;

3° De replacer dans les chapelles du chœur et de la nef toutes les riches tombes entassées dans les caveaux humides de la crypte;

4° De restaurer ces caveaux;

5° D'ériger un superbe monument à l'Empereur Napoléon Ier, sous le bras gauche du transept;

6° D'enlever les peintures des piliers, des ogives, des chapelles, des murs du pourtour du chœur, pour leur restituer la décoration qu'ils avaient au moyen-âge, et dont une ou deux chapelles restées intactes vont fournir les spécimens;

7° Et de reconstruire les deux clochers du portail.

Aujourd'hui, tout le chœur est barricadé de planches et rempli d'ouvriers.

∴ M. J. Duseigneur nous communique les renseignements suivants.

Delorme (Pierre-Claude-François), né à Paris en 1783, † à Paris le 7 novembre 1859, élève de Girodet-Trioson. — Médaille de 2e classe au salon de 1831, nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1841.

Salon de 1810 : *La Mort d'Abel*, tableau peint en Italie.

SALON DE 1812 : Un portrait.

1814 : *La mort d'Héro et Léandre.* } gravés par Laugier.
Héro et Léandre. }

1817 : *La Résurrection de la fille de Jaïre* (église Saint-Roch à Paris).

1819 : *Descente de Jésus-Christ dans les limbes* (Notre-Dame de Paris).

1822 : *Céphale enlevé par l'Amour* (galerie du Luxembourg).
Derniers adieux d'Héro et Léandre.

1824 : *Psyché après avoir connu l'Amour.*

1827 : *Hector adressant des reproches à Pâris* (galerie du Luxembourg).

1831 : *Héro et Léandre.*
La sainte Vierge au pied de la croix (commandé par la liste civile).
Un portrait d'enfant.

1833 : *Sapho récite à Phaon l'ode qu'elle vient de composer* (galerie du Luxembourg).
Portrait de mademoiselle F.-H.
Portrait d'homme.

1834 : *Ève.*
Étude pour la coupole de Notre-Dame de Lorette (à Paris).

1835 : *Sainte Marie-Madeleine au tombeau de Jésus.*

1839 : *Adam et Ève.*
Portrait de mademoiselle E.-D.

1847 : *Fondation du Collége royal par François Ier* (Musée de Versailles, nº 1916).

1850 : *Le repos en Égypte.*
Adam et Ève.

MUSÉE DE VERSAILLES, nº 990 : *Jacques d'Albon, seigneur de Saint-André* (copie d'après l'original qui est au Louvre.)

HÔTEL DE VILLE DE PARIS : *La prise de Pampelune.* Tableau peint en 1823 pour la fête donnée à l'armée d'Espagne.

ÉGLISE SAINT-EUSTACHE A PARIS : *Les peintures de la chapelle d'Epernon, consacrée à Saint Pierre.*

ÉGLISE NOTRE-DAME DE LORETTE A PARIS : *Les peintures de la coupole représentant la translation de la sainte maison de Lorette par les anges.* — Année 1838.

ÉGLISE NOTRE-DAME DE LORETTE A PARIS : Les quatre pendentifs représentant les *Évangélistes*. — Année 1835.

ID. Le carton du vitrail de la sacristie, représentant l'*Assomption de la sainte Vierge*.

ÉGLISE SAINT-GERVAIS A PARIS. *Les peintures de la chapelle de la Sainte Vierge*.

∴ Parmi les iconographes et les amateurs d'estampes il règne une grande incertitude sur le point de savoir s'il y a deux *Jean-Baptiste* de Wael, peintres-graveurs à l'eau-forte, appelés par de Bartsch, le vieux et le jeune, ou bien, s'il n'y en a eu qu'un. Nous allons tâcher d'apporter quelque lumière sur ce doute.

A notre connaissance, Corneille de Bie (qui publia en 1661 sa *Vie des peintres*) est le plus ancien biographe de *Jean* de Wael. Il nous apprend que cet artiste naquit à Anvers en 1553, et y mourut en 1633. Il le nomme *Jean* de Wael.

Ant. van Dyck a gravé à l'eau-forte son portrait, on y lit : JOANNES *de Wael Antverpiæ pictor humanarum figurarum*. C'est un vert vieillard, dissimulant sa calvitie sous une calotte.

Ni de Bie ni van Dyck ne donnent le prénom *Jean-Baptiste* à notre vieux de Wael.

Le même de Bie nous apprend encore que *Jean* de Wael a eu deux fils. L'aîné, Lucas, né à Anvers en 1591, y vivant encore lors de la publication du livre de de Bie; l'autre, Corneille, né dans la même ville en 1594, et, en 1661, habitant Gênes.

Il est plus que probable que Lucas de Wael aura fourni à de Bie les matériaux nécessaires à la rédaction de la vie de son père, et que, s'il avait reçu le nom de *Jean-Baptiste*, il n'aurait pas manqué de le faire observer; car *Jean* et *Jean-Baptiste*, chacun le sait, sont des patrons différents.

Mais aucun auteur ancien, nous croyons, ne parle d'un *Jean-Baptiste* de Wael, qui plaçait parfois derrière son nom, sur ses eaux-fortes, l'année 1658; ni d'Antoine de Wael qui, en 1675, ornait de ses figures les paysages de Grisolfi; ni enfin de Paul de Wael, tous trois peintres flamands, sans doute petits-fils de Jean?

De Bartsch, ce judicieux et expert investigateur, attribue à *Jean* de Wael le vieux la gravure de la suite de quatorze pièces dédiée par *Jean-Baptiste* de Wael à son Mécène, Gaspard de Roomer (vivant en 1610). Quoique *Jean* de Wael mourût en 1633, la chose serait possible, car

l'adresse de Vincent Bylli, que nous lisons sur le titre de ces pièces, ne prouve rien quant à la date de leur exécution, puisqu'on en rencontre des épreuves avant le nom de Bylli et les numéros.

Mais nous nous permettrons de faire observer que la différence de mérite qui existe entre la suite dédiée à de Roomer et les pièces signées *Jean-Baptiste* de Wael 1658, différence de mérite sur laquelle de Bartsch appuie son opinion, nous semble peu concluante. En effet, un *bon* artiste, travaillant d'inspiration, créant n'importe quoi, sera bien supérieur à lui-même copiant le travail d'autrui ; obligé à rendre compte d'un dessin, d'un esprit, d'un faire qui ne sont pas siens. Devant pareille tâche le génie est glacé, la main paralysée ; le copiste devient machine respirante, ne s'évertuant qu'à s'identifier avec le maître dont il s'est soumis à rendre les beautés et les écarts ; c'est JEAN-BAPTISTE *de Wael de* 1658, cherchant à tâtons une vraie imitation, au moyen de petits traits maigres mais flatteurs et caressants, des fades tableaux de Fouquier; ou bien de nous faire comprendre par des hachures larges et hardies la peinture vigoureuse et légère de Corneille de Wael. Et l'on peut dire que le travail des pièces qu'il a faites d'après ces deux maîtres ne se ressemble pas !

A l'idée d'un témoignage public de sa reconnaissance, le copiste servile, ennuyé peut-être, prend son élan, un beau sentiment l'inspire, il s'exalte et sa main trace vigoureusement sur le cuivre les charmantes pièces qu'il veut offrir à son bienfaiteur, et cette fois-ci c'est vraiment Jean-Baptiste de Wael de 1658, affranchi de toute contrainte et conduit par son génie qui fait un bouquet pour son Mécène, Gaspard de Roomer.

Chez les graveurs proprement dits, ces différences de mérite quant au travail manuel sont moins sensibles que chez les peintres-graveurs, parce que copier est leur travail habituel. Leurs ouvrages cependant diffèrent souvent entre eux, et de beaucoup, en proportion de ce qu'ils ont plus ou moins saisi, compris l'esprit, l'intention du maître d'après lequel ils gravaient. Cette assertion pourrait être appuyée sur cent preuves ; nous n'en apporterons qu'une seule ; c'est notre Pierre van Schuppen, élève de C. Galle, qui fut appelé à Paris avec G. Edelinck, Pilau et Vermeulen, par le celèbre Colbert. Il y fit sur ses dessins et d'après différents artistes un grand nombre de portraits, qui, par le travail, quoique toujours au burin, diffèrent considérablement entre eux. Ainsi, celui du prince Charles IV, duc de Lorraine et de Bar, probablement de son invention, est d'un burin âpre et pittoresque, tandis que son Louis XIV, d'après N. Mignard, est traité avec tant de finesse et de douceur qu'on pourrait l'attribuer à Nanteuil, et l'exécution de ces deux gravures diffère

encore une fois du tout au tout avec celle de son Isaac Louis Lemaistre de Sacy, même au point qu'on pourrait le donner à G. Edelinck, l'un des meilleurs graveurs de l'école flamande.

Il y a certes moins de dissemblance entre l'exécution des pièces de la suite dédiée à de Roomer, le paysage d'après Fouquier, et l'Enfant prodigue par J. de Wael, qu'il n'en existe entre les trois portraits ci-dessus indiqués.

De tout quoi nous croyons pouvoir conclure que Jean-Baptiste de Wael 1658 est l'auteur de la suite dédiée à Gaspard de Roomer. C. C. C.

∴ Le gouvernement belge, désireux d'encourager l'art de la gravure, s'est adressé à l'Académie royale, section des Beaux-Arts, afin d'obtenir son avis sur les mesures qui seraient à prendre pour atteindre un but aussi louable.

Dans la séance académique du 3 novembre, M. Alvin, notre collaborateur, a donné lecture d'un travail qu'il a préparé sur cet objet et dont il propose de faire la base des délibérations de la commission chargée d'élaborer la réponse à M. le ministre de l'Intérieur.

Voici le résumé de cet important projet, sur lequel nous appelons toute l'attention de nos lecteurs.

M. Alvin pense que le but vers lequel tendent les généreuses inspirations du gouvernement peut être atteint sans que des sacrifices extraordinaires soient imposés au pays, et qu'il y a des moyens plus faciles qu'on ne croit de faire refleurir en Belgique un art qui jadis y brilla d'un vif éclat, qui contribue essentiellement à la prospérité des autres arts. Ces moyens, on les trouve dans la création d'une chalcographie royale belge.

M. Alvin fait l'historique de la chalcographie du Louvre, et donne un aperçu de son organisation actuelle. Il indique ensuite sur quel plan devrait être, suivant lui, formée la chalcographie belge, qui différerait sensiblement de l'établissement français. Celui-ci a une simple mission à remplir; il est chargé du tirage, de la garde des planches et de la vente des épreuves. D'après le projet présenté par M. Alvin, il serait établi des ateliers d'impression près des deux écoles de gravure, de Bruxelles et d'Anvers. Les épreuves tirées sur les planches commandées par le gouvernement seraient livrées, pour le débit, à l'industrie particulière. La chalcographie aurait simplement la garde des planches et celle des exemplaires réservés par le gouvernement. De cette façon, l'État n'aurait pas à jouer le rôle de marchand détaillant.

Ces principes exposés, le rapporteur formule le projet d'organisation qu'il proposera de transmettre au gouvernement pour la chalcographie royale. En voici les principales dispositions :

Il sera fait, aux frais de l'État, une publication reproduisant les principaux monuments de l'art belge se rapportant à chacune de ces trois divisions : peinture, sculpture, architecture.

La division chronologique comprendra trois époques : 1° le moyen-âge; 2° la renaissance; 3° l'art contemporain. Le point de départ de cette dernière période serait fixé à l'année 1801.

Il serait formé une quatrième série appelée classique, composée de fragments empruntés aux monuments de l'école nationale, pour servir de modèles dans les académies et les écoles de dessin.

La gravure au burin sera seule employée pour la reproduction des œuvres considérables; mais il y aura à examiner s'il ne serait pas utile de recourir à des procédés plus expéditifs, l'eau-forte et la photographie pour l'exécution des objets secondaires.

Une commission prise dans le sein de l'Académie serait chargée du choix des œuvres à reproduire, de la désignation des artistes auxquels seraient faites les commandes, etc. Cette commission aurait seulement voix consultative. La direction resterait au gouvernement.

Pour que le gouvernement rentre dans ses avances sans être obligé de se livrer aux opérations d'un commerce de détail, il sera fait de chaque planche des tirages successifs qu'on mettra en adjudication.

Le dépôt des planches de la chalcographie serait établi à la Bibliothèque royale qui possède déjà plus de 150 cuivres anciens et où l'on pourrait ouvrir une galerie d'exposition pour les estampes destinées à faire partie de la publication projetée.

La classe des beaux-arts décide que le travail dont M. Alvin a donné lecture sera imprimé, afin que les membres puissent étudier à loisir, avant la discussion, le plan qui s'y trouve développé.

La Chalcographie camérale de Rome met en pratique une grande partie des mesures proposées dans le plan de M. Alvin. Cette chalcographie, dirigée aujourd'hui par l'illustre M. Mercuri, a été le type sur lequel s'est modelée plus tard celle du Louvre. Les richesses renfermées dans l'établissement romain sont incalculables et elles le seraient encore davantage si, par un zèle peu éclairé, des ordres supérieurs n'étaient pas venus anéantir à plusieurs reprises un grand nombre de planches des plus illustres graveurs de l'Italie, parce que ces planches reproduisaient des types, soit rigoureusement peu décents, soit injurieux, ou pris comme

tels pour le gouvernement de l'Église. On pourrait probablement restituer au public une partie de ces monuments de l'art en faisant disparaître par une restauration habile les coups de burin qui les ont dégradés, mais pour cela il faudrait tout d'abord établir un ordre et une bonne direction, qui manquent dans cette administration aussi bien que dans toutes celles qui dépendent du pouvoir temporel des Papes.

Quoi qu'il en soit, et tout en regrettant le vandalisme que cet établissement a eu à souffrir, ce qui reste d'intact constitue un trésor dont, tant par l'abondance que par la qualité, les empires les plus vastes sont jaloux, à bon droit. Pour en donner une idée, nous ne rappellerons que les planches gravées par Marc-Antoine, celles des nombreuses collections des peintures du Vatican, celles de la galerie Farnèse et de la Tarnesina, celles des monuments antiques par Pietro-Santo-Bartoli, les fontaines de Rome par Falda, des recueils de statues, etc., etc.

La chalcographie du Louvre contient près de 5,500 planches, parmi lesquelles les plus remarquables sont, à notre avis, les batailles d'Alexandre par Audran. X.

∴ Le 19 du mois de novembre, a eu lieu à Saint-Nicolas (Flandre orientale) la consécration des peintures murales représentant *les sept douleurs de la Vierge*, exécutées, dans l'église de cette localité, par MM. Guffens et Swerts d'Anvers. Les amateurs qui ont fréquenté les expositions de Bruxelles et de la ville natale des peintres ont pu se faire une idée favorable du mérite de cette œuvre par les cartons qui y ont figuré et qui ont valu à leurs auteurs, de la part du gouvernement, des encouragements et une légitime distinction.

∴ L'association pour l'encouragement des beaux-arts à Liége vient de lancer une circulaire par laquelle elle annonce qu'une exposition de peinture, sculpture et gravure, organisée par la *société libre d'Émulation*, doit s'ouvrir dans ladite ville le 9 avril prochain.

∴ Le peintre d'histoire Alfred Rethel est décédé à Dusseldorf le 1er décembre, à l'âge de 45 ans, après une longue maladie. Depuis plusieurs années il était atteint d'une affection mentale. Il s'est rendu célèbre surtout par ses fresques dans la salle des Empereurs à l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle.

VENTES PUBLIQUES. — Les ventes de tableaux, d'estampes, d'objets

d'art de toutes sortes ont recommencé à l'hôtel des commissaires-priseurs de Paris, concurremment avec les ventes de meubles hors de service, des objets saisis par un créancier impitoyable, du linge et des vêtements provenant du mont-de-piété, enfin de toutes les défroques que les marchands rejettent de leurs magasins, sans compter les animaux rares, les poules de Chine ou du Japon, les perroquets, les coqs de combat, etc. L'hôtel Drouot est divisé en deux sections bien distinctes : le rez-de-chaussée et le premier étage. Les salles du rez-de-chaussée sont consacrées aux ventes infimes dont je viens de donner une énumération incomplète ; comme dans l'arche de Noé, on y trouve quelquefois toutes sortes d'animaux, et, comme à la tour de Babel, on y parle toutes les langues nommées, tous les argots connus, et plusieurs autres encore. La compagnie qui fréquente ces salles est un peu mêlée ; elle a cependant un cachet qui ne manque pas d'originalité, et les amateurs du pittoresque pourraient y trouver quelque chose à glaner. Sous d'autres rapports, il y aurait beaucoup de choses à dire sur les ventes qui se font dans ces salles basses, et peut-être, un jour, le dirai-je ; mais aujourd'hui d'autres soins me réclament, comme on dit au théâtre, et je quitte sans regret cet enfer (*inferus locus*) pour l'étage supérieur. Là la société est plus choisie, sa composition varie selon les jours ; les heures, et aussi selon les choses vendues. Les dentelles, les châles, les fourrures attirent les dames. Les marquises, les comtesses, voire même les duchesses, y sont coudoyées par ces reines d'un jour, reines par la beauté, qui depuis quelque temps ont reçu tant de noms et des noms si divers.

D'autres fois les chefs-d'œuvre des artistes anciens, les belles estampes, amènent à l'hôtel Drouot les hommes les plus distingués de notre époque, tandis que la foule des amateurs moins délicats se presse aux ventes de tableaux modernes.

En général, la société qui fréquente les salles du premier étage n'est pas homogène, et chacune des fractions qui la composent mériterait une description à part. Mais le temps et l'espace me manquent. Comment peindre en peu de mots ce fouillis d'intérêts se mêlant, se croisant, se contrariant dans tous les sens ? La finesse du vendeur, poussée parfois jusqu'à ses dernières limites, les ruses multipliées qu'il emploie pour enlacer l'acheteur, la simplicité de celui-ci, qui, plein de confiance dans ses lumières supérieures, s'imagine souvent avoir trompé le premier, lorsqu'il n'a fait que tomber dans le piége qu'on lui avait tendu ; puis l'air étonné de ceux qui sont entrés dans ce palais uniquement parce qu'ils en ont trouvé la porte ouverte, et qui, ne comprenant rien au feu croisé des

enchères, sortent de là avec l'air ébahi de gens qui ne peuvent se rendre compte de ce qu'ils voient; puis encore, dominant le tout par leur nombre, l'aspect amorphe des bourgeois sans occupation qu'une loi cruelle a chassés de la bourse, où ils se chauffaient si béatement ! Enfin, souvent impassible comme la loi dont il est le représentant, mais aussi quelquefois prenant le rôle de Jupiter tonnant, pour mettre un peu d'ordre dans son bruyant auditoire, le commissaire-priseur qui voit à ses pieds, et avec la même indifférence, la joie expansive d'un amateur venant d'obtenir enfin un objet longtemps disputé à des collecteurs rivaux, et la satisfaction plus intime du marchand qui a profité de cette rivalité pour faire une bonne affaire.

Il ne faudrait pas croire que c'est là tout ce qu'on voit à l'hôtel des commissaires-priseurs; il y a encore les experts dont l'habileté n'est presque jamais en défaut; les clercs des officiers ministériels remarquables par leur air taciturne; les crieurs, dont le timbre de voix varie depuis la basse-taille jusqu'au fausset le plus aigre; enfin les garçons de salle eux-mêmes qui gagneraient tant à être un peu plus polis. L'aspect général de l'hôtel Drouot est donc des plus intéressants, les flâneurs de Paris le savent bien; malheureusement, comme je l'ai déjà dit, je n'ai pas le temps d'en parler.

Il n'y a pas eu jusqu'aujourd'hui de ventes de tableaux qui vaillent la peine d'être décrites. Ce sont des tableaux *venant de l'étranger*, ou bien vendus *après le départ d'un amateur*. J'ai déjà dit ce que c'était que les ventes que l'on nomme composées, parce qu'elles sont un ramassis de tout ce que l'on ne veut point. On y trouve des tableaux de l'*École* de Rubens, ou d'*après* van Dyck, ou *attribués* à Teniers, et les prix obtenus répondent à l'importance des tableaux. Cependant, aujourd'hui même (j'écris ceci le 2 décembre), il y a eu deux ventes sortant un peu de cette catégorie-là; l'une est une vente de tableaux modernes, dont quelques-uns étaient d'une assez belle qualité. Puisqu'il s'agit de tableaux modernes, il devait y avoir, selon l'usage, trois tableaux de M. *Diaz*, mais, chose tout à fait insolite, il n'y en avait qu'un, des *Baigneuses*, c'est-à-dire des femmes en chemise ou même sans chemise, peu importe: ce tableau, sur la mise à prix de 1,200 fr., a atteint le prix énorme de 825 fr. Ce prix me laisse quelques doutes sur la sincérité de l'adjudication. Un assez beau paysage de M. *Théodore Rousseau* a été vendu 2,200 fr. Un moulin sur le bord de la mer, par M. *Troyon*, 1,530 fr. Un combat naval, par *Gudin*, 1,360 fr. l'expert en demandait 2,000 fr. Une marine par *Isabey*, 1,800 fr. Un assez bon tableau de genre: « les Couturières », par *Troyer*, 1,350 fr. Un car-

ton au fusain de M. Paul Delaroche, « le Christ protecteur des affligés, » fourvoyé parmi tous ces modernes, n'a point trouvé marchand à 150 fr. Que diable allait-il faire dans cette galère !

L'autre vente avait un tout autre caractère, les tableaux qui la composaient venaient de la succession de M. Langlois, éditeur bien connu à Paris, et quelques-uns étaient d'une belle qualité. Le plus remarquable de tous était un tableau attribué par le catalogue à Salvator Rosa, mais que chacun s'accordait à donner à Falcone. Le tableau représente un choc de cavalerie, les détails en sont fort beaux. On voit à droite un cadavre d'un dessin admirable; d'autres parties encore, prises isolément, sont fort remarquables, mais la composition est mauvaise. Ce tableau est bien supérieur à celui du Musée, par le même maître. On sait que Aniello Falcone, compromis dans la révolte de Masaniello, se réfugia en France sous Louis XIV et fut protégé par Colbert. Ce tableau a été vendu 1,000 fr.

Un tableau seulement, attribué au *Pérugin*, mais d'une très-belle qualité, représentant une sainte Famille, a été adjugé à 1,730 fr. De belles fleurs, par van Dael, tableau signé, a été vendu 900 fr. Un charmant petit tableau d'*Ommeganck*, deux moutons dans un pâturage, n'a été payé que 600 fr. Il avait été reverni à neuf et un peu restauré, cela lui a nui auprès des amateurs. Un petit tableau de *Demarne*, un peu sec, comme la plupart des tableaux de ce maître, a été vendu 580 fr. Dans ce tableau, Demarne s'est représenté lui-même au milieu de sa famille. Il est à gauche, debout derrière une femme vêtue de rouge. Il tient une pinte à la main. On dit qu'il avait une grande affection pour ce tableau qui n'a été vendu qu'après sa mort. Un tableau sur bois, que le catalogue donnait à *Rubens*, Moïse et le serpent d'airain, a été vendu 1,500 fr. sur la mise à prix de 6,000 fr. A la bonne heure ! voilà une mise à prix qui prouve que l'expert croyait à son attribution. Il y a des experts qui demandent 50 fr. d'un Titien ou d'un Corrége. Un grand tableau de *Signol*, le Réveil du juste et du méchant, a été vendu 1,900 fr.

Les ventes d'estampes ont été un peu plus importantes. Parmi celles qui ont déjà eu lieu, il y avait la vente de M. Defer; c'est la quatrième vente que M. Defer livre aux enchères; à chaque vente nouvelle on attendait mieux qu'aux précédentes, mais chaque fois l'attente a été déçue; c'est en fin de compte un fonds de magasin. Dans cette dernière vente il y avait beaucoup de pièces de l'école anglaise, mais aucune n'était remarquable. Dans les autres divisions, une belle pièce de *Jérémie Falck*, Jésus au jardin des Oliviers, a été vendue 52 fr. La Vierge, l'Enfant Jésus et

saint Jean, par le même, d'après *Stella*, a été adjugée à 33 fr. Un dessin d'Holbein, à la plume, a été vendu 24 fr. Les gravures d'Albert Dürer étaient mauvaises ou en mauvais état. La Famille royale de Henri VIII d'Angleterre, d'après *Holbein*, gravée par *G. Vertue*, a été vendue 16 fr. Un sujet allégorique où on voit Anne d'Autriche, par *Hollar*, 18 fr. Lucrèce se donnant la mort, par Israël *von Mecken*, 18 fr. Un riche vase d'orfévrerie de *Bernard Zan*, 17 fr. La Sainte Famille, d'après *Rubens*, gravée en camaïeu, à trois planches, par *C. Segher*, 18 fr. On voit que tout cela est bien peu de chose.

Dans une autre vente d'estampes, vente anonyme, il y avait quelques pièces d'*Albert Dürer*, mais aucune de belles. La grande Fortune, mauvaise épreuve, a été vendue 20 fr. Il y avait aussi des gravures de Marc-Antoine, mais dans un état sans nom; on en a vendu à un franc pièce, et même deux pour un franc. On sait que M. Blaison, marchand d'estampes, à Paris, possède une vingtaine de planches de cuivre, gravées par Marc-Antoine: comment ces planches ne sont-elles pas dans un cabinet d'amateur? Il y avait aussi quatre nielles, la Cène, pièce ronde, vendue 8 fr. Le Christ portant sa croix, très-petite pièce en losange, 6 fr. Un autre, même sujet, 9 fr. Trois Saintes, pièce en losange, 13 fr. Voilà tout ce que je puis citer dans un catalogue de 850 numéros.

Autrefois les trois quarts de ces pièces auraient été vendues en lot. Acheteurs et vendeurs y auraient gagné. Aujourd'hui on a la déplorable manie de tout cataloguer, et les frais de catalogue absorbent une grande partie du montant de la vente, ainsi on cite une vente qui a produit 800 fr. et dont les frais se sont élevés à 500 fr.: quel beau succès!

Il y a eu aussi quelques ventes d'objets d'art, mais j'aurai peu de chose à en dire. Cependant je dois citer un bureau en bois d'acajou, style Louis XVI, qui est un véritable monument. L'ébénisterie en est attribuée à *David;* les bas-reliefs, les ornements divers en bronze doré sont attribués à *Gouttières*. Les compartiments sont nombreux; il y a plusieurs tiroirs à secret. Ce bureau, dit le catalogue, a appartenu à Louis XVI; il était d'abord placé aux Tuileries, puis il fut transporté à Versailles; en 1793 il en fut enlevé et expédié en Russie, d'où il revint en 1852. Il a été adjugé à 8,530 fr.

La vente du mobilier de madame Forli, actrice de l'Opéra, peut être comptée parmi les ventes d'objets d'art. Il y avait en effet des pièces purement artistiques. Je citerai d'abord une très-belle tenture, composée de six tapisseries, dont trois viennent de la manufacture des Gobelins et les trois autres de Beauvais. Les trois tapisseries des Gobelins représen-

taient Apollon chez Thétis, et la toilette de Vénus ; elles sont signées *van Schoor*. Cette tenture a été adjugée pour 3,800 fr.

Un beau et riche bois de lit, style Louis XVI, à dossiers cintrés et à colonnes supportant un ciel, le tout en bois doré très-richement sculpté. Le ciel est formé par une glace ovale, biseautée, richement encadrée. Le lit est garni de damas de soie bleue des Indes, capitonné et orné de huit rideaux et bonnes grâces de même étoffe doublés en foulard bleu de ciel avec passementeries et effilés de soie, sous lesquels il y a huit autres rideaux en tulle blanc brodé. Le lit repose sur un socle recouvert en velours cramoisi. On ne peut rien voir de plus riche que ce meuble. Il a été vendu 2,450 fr.

Le reste de l'ameublement était à l'avenant ; la vente a produit 60,000 fr. Commissaire-priseur M. Ch. Pillet.

F.

LES CABINETS D'AMATEUR A PARIS.

CABINET DE M. SIMON (1).

Rembrandt. *Le Baiser de Judas*. Au milieu du dessin, on voit un groupe de trois personnages, le Christ qui est le plus à gauche, disant à Judas qui s'avance vers lui en se baissant pour l'embrasser : *Amice, ad quid venisti*; et, le plus près du spectateur, un homme qui tient une lanterne à la hauteur de sa tête pour éclairer la figure des acteurs de cette scène. Plus loin, à droite, une troupe de soldats s'avance, précédée d'un homme qui tient une lanterne.

Ce dessin a toutes les qualités que Mariette attribuait à Rembrandt, mais il n'en a pas les défauts. Voici ce que dit Mariette : « Il s'en faut beaucoup que ce maître ait connu la justesse des proportions et la noblesse des expressions; il ne s'attachait qu'à l'effet du clair-obscur; ce n'est pas cependant ce qu'il paraît avoir recherché le plus dans ses dessins. » Dans le dessin de M. Simon, les effets de lumière sont merveilleux, et, comme le dit Mariette, on voit que Rembrandt s'y est attaché; mais les groupes sont bien disposés; la figure du Christ et celle de l'homme qui tient la lanterne sont très-expressives; enfin les personnages sont bien proportionnés.

Ce dessin a été acheté à M. Mayor que tous les amateurs de dessins connaissent, c'est dire qu'il a été payé un prix convenable et proportionné à sa beauté.

C'est un dessin arrêté à la plume et lavé de bistre et de terre d'ombre, rehaussé de blanc. Il a 275 millimètres de large sur 245 de haut.

Adrien Van Ostade. *Les Joueurs de trictrac*. Sous un toit de chaume, devant un cabaret, deux joueurs sont à table entourés de buveurs et de fumeurs dont l'un est assis sur une corbeille renversée. A gauche, un homme debout, les mains appuyées sur la table, semble juger les coups. Sur le seuil de la chaumière, on

(1) Voir la livraison précédente.

voit le maître et la maîtresse du cabaret. Une treille élève ses pampres au-dessus du toit; à gauche, dans le lointain, il y a un groupe de trois personnes, et plus loin encore, des maisons. Au bas, à droite, on lit : *A. Ostade;* et au-dessous : 1673; à côté de cette date il y a une pipe cassée. Ce dessin, arrêté à la plume et colorié, est parfait d'exécution et d'une conservation admirable. Il vient de la vente Claussin, n° 47 du catalogue, où il a été vendu 1,199 francs. Il a 200 millimètres de large sur 235 de haut.

Adrien Van Ostade. *Scène de cabaret.* Plusieurs hommes sont assis autour d'une table sur laquelle se trouvent un pot de bière et des pipes. Un de ces hommes attire sur ses genoux une femme qui a un verre à la main. A droite, sur le second plan, un homme est appuyé sur une perche qui forme balustrade. Plus loin, il y a encore d'autres groupes de buveurs. A gauche, en arrière-plan, il y a deux enfants qui jouent aux billes; derrière eux, un homme sans lequel un tableau flamand ne serait pas complet. Du même côté, mais tout au bas, on lit : *A. Ostade.* 1675. Il a 193 millimètres de large sur 230 de haut. Dessin à la plume et colorié comme le précédent, auquel il fait pendant; il vient aussi de la vente Claussin, n° 48, où il a été vendu 1,280 francs.

Il est impossible de voir un coloris plus frais, une lumière plus limpide que ce que l'on trouve dans ces deux beaux dessins. On sait que ce dessin de Van Ostade est un peu lourd et que ses figures gagneraient à être moins ramassées; mais dans leur grossièreté elles sont très-spirituelles. Vers 1750, un amateur hollandais possédait une belle suite de dessins coloriés de ce maître; il est très-probable que les deux belles pièces que je viens de décrire faisaient partie de cette collection.

Lantara. *Paysage.* A gauche, un moulin dont on ne voit que la roue; il est entouré de constructions parmi lesquelles il y a une tour très-basse; au-dessus de cette tour, on voit un arbre. Plus loin, il y a une seconde tour plus élevée et, en arrière-plan, des maisons situées sur le penchant d'une colline. A droite, se trouve un pont jeté sur la rivière qui fait tourner le moulin; en avant du pont, se trouve une barque avec voiles. Dans le lointain, on distingue une ville. Sur le bord à droite, une ruine dont on ne voit qu'une colonne surmontée de son chapiteau corinthien; elle est masquée en partie par un tronc d'arbre. A gauche, au

bas, on lit : *Lantara*. Dessin au crayon noir rehaussé de blanc, sur papier gris. Largeur 255 millimètres, hauteur 196 millimètres.

LANTARA. *Paysage*. Sur le devant, à gauche, un homme portant une hotte est assis contre un rocher situé sur le bord d'une route ; il parle à une femme qui est debout près de lui. Vers le milieu et au second plan , deux cavaliers s'avancent sur la route qui se perd dans le fond à droite après avoir traversé une arche naturelle formée par des rochers. Dans le lointain à gauche, on voit un pont conduisant à une ville. Sur le devant à droite, il y a un arbre presque dégarni de branches, et au-dessous, écrit à l'encre : *Lantara*. Dessin au crayon noir rehaussé de blanc, sur papier gris. 270 millimètres de large sur 215 de haut.

BERGHEM. *Une chasse au cerf*. Des cavaliers armés de lances poursuivent un cerf traqué par un chien. Au bas, à droite, on lit : *Berchem*. Dessin à la sanguine sur papier blanc. Largeur 205 millimètres, hauteur 212.

MOUCHERON. *Paysage*. Sur le premier plan, un berger assis sur une pierre et appuyé sur un tronc d'arbre, est entouré de ses moutons gardés par son chien ; un ruisseau coule près de là et occupe toute la largeur du dessin. A gauche, on voit un très-bel arbre, et en arrière-plan plusieurs autres arbres bien groupés. Dessin parfaitement colorié et d'une grande fraîcheur. Au bas, vers le milieu, on lit : *Moucheron fecit*. Largeur 340 millimètres sur 230 de hauteur.

MIÉRIS. *Suzanne et les vieillards*. Suzanne nue, à genoux, supplie les vieillards dont l'un lui touche le sein et l'autre enlève un voile qui la couvrait. La figure suppliante de Suzanne, le masque de satyre que l'artiste a donné aux vieillards, sont d'une expression remarquable. Dans le fond, on voit un jardin et au delà un palais. A gauche, sur le devant, il y a un bassin orné de dauphins et d'amours ; sur le bord de ce bassin on lit : *W. M. Miéris,* 1691. Dessin colorié sur velin, d'un fini précieux, d'une fraîcheur et d'une conservation extraordinaires. Il a été payé 1,000 francs. 110 millimètres de large sur 140 de haut.

V.-J. NICOLLE. *Vue de la colonne Antonine*. C'est aussi une vue de la *Piazza Colonna* sur laquelle se trouve la colonne Antonine.

Au milieu du dessin, on voit la fontaine qui orne la place. Au pied de la colonne, un charlatan, monté sur un théâtre, est entouré de nombreux spectateurs. A droite, un marchand d'estampes a couvert une muraille de ses gravures qui sont examinées par des moines et des abbés. A gauche, un bouquiniste a étalé ses livres sur un trottoir, plusieurs amateurs les examinent; ils cherchent un diamant dans la boue; cela ne se passe pas autrement à Paris. L'architecture des maisons qui entourent la place est bien dessinée. Sur la place, il y a plus de cent personnages.

On sait que Sixte V fit restaurer cette colonne par le chevalier Fontana, en 1589, et que celui-ci fit placer au sommet la statue de saint Paul, en bronze doré.

Le dessin de Nicolle est une aquarelle coloriée d'une conservation parfaite. Il a 540 millimètres de large sur 372 de haut.

V.-J. Nicolle. *Vue de la colonne Trajane.* C'est aussi une vue de la place qui l'entoure. A droite, il y a une église. Sur la place, un improvisateur est entouré de la foule. Ça et là divers personnages. A gauche, sur une pierre, on lit : *V.-J. Nicolle.* Très-beau dessin colorié, pendant du précédent; il a 545 millimètres de large sur 378 de haut.

On sait que la colonne Trajane, comme la colonne Antonine, fut restaurée par le chevalier Fontana, sur l'ordre de Sixte V. Par un contre-sens ridicule, on plaça la statue de saint Pierre sur cette colonne destinée à conserver le souvenir d'événements militaires.

Les dessins de Nicolle, en général fort beaux, seraient plus recherchés s'ils étaient moins communs; mais on n'en trouverait pas facilement deux de l'importance de ceux que je viens de décrire.

V.-J. Nicolle. *Ruines d'une église.* On voit une église dont les voûtes sont effondrées; le sol est couvert de pierres, les plantes et les arbustes croissent de toutes parts et jusqu'au sommet des piliers restés debout. Au milieu de ces ruines, un visiteur, une archéologue sans doute, fait lever une nuée d'oiseaux. Dessin très-bien colorié. 182 millimètres de large sur 257 de haut.

Baccio Bandinelli. *Jésus sur la croix.* Le Christ, mort, a la tête penchée sur l'épaule droite; les muscles sont savamment

indiqués. Dessin à la plume d'un beau caractère. 385 millimètres de large sur 256 de haut.

Mariette, si sobre de notices sur les maîtres flamands et hollandais, parle au contraire avec complaisance des maîtres italiens; voici ce qu'il dit de Bandinelli dans le catalogue Crozat : « La manière de dessiner du Baccio est très-savante, et telle « qu'on devait l'attendre d'un maître qui était profond dans « la structure du corps humain et de tous ses mouvements, « mais cette manière est aussi par trop austère. Les imita- « teurs outrent presque toujours la manière qu'ils prennent pour « modèle, et le Bandinelli est tombé dans cet excès; il a choisi « Michel-Ange pour son guide, mais uniquement touché de la « science avec laquelle ce grand maître a fait paraître les mus- « cles, il a réduit à cette partie toutes ses études et n'a plus fait « de figure qui ne fût un Hercule. »

Le dessin décrit plus haut justifie pleinement les remarques de Mariette : ce n'est point Jésus, c'est Hercule crucifié. Ce dessin a été gravé.

Zuccharelli. *L'Orage*. A droite, on voit des bestiaux, vivement chassés par leur gardien, s'enfuir vers une ferme qui est un peu plus loin sur une élévation. A gauche, un groupe de femmes effrayées sont blotties au pied d'un arbre dont les branches sont fortement courbées par l'ouragan; une autre femme se sauve vers la droite. Dans le fond, on voit plusieurs maisons.

Très-beau dessin, largement fait à la plume, lavé de bistre et rehaussé de blanc. L'exécution en est fière et hardie. 530 millimètres de large sur 365 de haut.

On sait que les dessins de Zuccharelli sont très-rares; il n'y en avait pas un dans la collection Crozat. Le chiffre du maître, un F et un Z placés l'un sur l'autre, se trouve à droite.

De Voligny. *Portrait de Pomponne de Reffuge*, chevalier de Saint-Louis, lieutenant général des armées du Roy, gouverneur de Charlemont. Dessiné à la plume par de Voligny, 1699. 170 millimètres de large sur 227 de haut.

Ce n'est que par un examen très-attentif que l'on découvre que ce n'est point une gravure, mais c'est là tout son mérite. Il a fallu une patience extraordinaire et un temps très-long pour arriver à une aussi grande perfection. On connaît trois portraits comme celui-ci, faits par le même artiste. On les a vus passer plusieurs

fois dans les ventes, et toujours ils ont été adjugés au prix de 38 francs. Celui-ci n'a pas coûté davantage.

EVERDINGEN. *Paysage maritime.* A gauche, on voit un château et auprès une église au milieu d'un bouquet d'arbres. Sur le devant, un homme dans une barque pêche à la ligne. Sur une grosse pierre, non loin de là, on lit : AVE. Plus à droite, on voit trois autres pêcheurs; près d'eux, il y a une femme et un enfant. Dans le lointain, on aperçoit une barque.

Très-beau dessin à la plume, lavé de bistre; il a 300 millimètres de large sur 180 de haut.

JACQUES RUISDAEL. *Paysage.* A gauche, on voit un beau buisson du milieu duquel s'élance un arbre parfaitement embranché. A droite, au loin, on voit d'autres groupes d'arbres. Dessin à la plume légèrement colorié. 200 millimètres de large sur 147 de haut.

RIGAUD. *Portrait de Bossuet.* C'est la copie du tableau de Rigaud, faite par le maître lui-même, pour la gravure de Drevet. C'est un très-beau dessin certainement, et M. Guichardot, dont la grande connaissance des dessins n'est contestée par personne, affirme qu'il est bien de Rigaud; cependant, malgré l'avis d'un si bon juge, on ne peut examiner ce dessin longtemps sans se demander s'il est bien du maître auquel on l'attribue. Il a 290 millimètres de large sur 430 de haut.

J. F. BARBIERI, dit LE GUERCHIN. *Une Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras.* Très-beau dessin au crayon rouge. Il vient des collections Claussin et Ménageot. 270 millimètres de large sur 370 de haut.

« L'on ne dira point que le Guerchin soit un dessinateur « correct; il s'en faut beaucoup; il plaît cependant autant qu'un « dessinateur plus sévère. C'est que ses contours sont coulants et « de chair, que ses compositions sont grandes et nobles et qu'il y « a dans la distribution de son clair-obscur une intelligence et « des effets merveilleux. »

Cette note de Mariette sur le Guerchin semble avoir été faite pour le dessin que je viens de décrire.

BOURGEOIS. *Le pont Lamentano.* Sur le bord de l'eau, deux femmes lavent du linge; une troisième se retire emportant son linge sur la tête. Le pont, sur le second plan, occupe toute la largeur du dessin. A gauche, on lit C[t] Bourgeois. 1811. Au bistre.

Ce dessin mesure 471 millimètres de largeur sur 312 de hauteur.

Constant Bourgeois, peintre de paysages, a publié un recueil de vues d'Italie; on lui doit les deux premiers panoramas qui aient été vus à Paris.

P. Bessa. *Un Bouquet de fleurs.* C'est un bouquet composé d'une branche de jacinthe bleue à fleurs doubles, d'une branche de narcisse et d'une très-belle tulipe, sur les feuilles de laquelle repose un papillon. Les fleurs sont très-bien groupées, et les couleurs ont la beauté et la vigueur de l'huile. 360 millimètres de large sur 490 de haut.

Pancrace Bessa, peintre de fleurs, était élève de Van Spaendonck et de Redouté. Il était peintre du Muséum d'histoire naturelle. Il a donné des leçons à la duchesse de Berry et a fait, pour l'*Herbier de l'amateur,* plus de 600 dessins, qui étaient conservés dans la bibliothèque de cette princesse.

Thiénon. *Vue du pont Salare, sur le Tibre.* A droite, sur le bord du fleuve, deux femmes et un homme sont assis et parlent à un autre homme qui est debout près d'eux; un peu plus loin, il y a un homme dans une barque. Le pont, très-bien fait, occupe le second plan dans toute la largeur du dessin. Au loin, on voit une barque montée par plusieurs hommes. Bistre; 304 millimètres de large sur 195 de haut.

M. Thiénon a publié plusieurs vues de Rome et des environs. Je crois que ce dessin a été gravé parmi les pièces qu'il a publiées.

A. F. Patel. *Paysage.* A gauche, en arrière-plan, on voit un temple antique; au milieu du dessin, il y a des arbres, et auprès, deux bergers et des moutons errant parmi les rochers. Tout à fait au bord, un voyageur (le fils de Tobie?), accompagné d'un ange qui le guide, s'avance vers la droite; un chien court devant eux. A droite, en arrière-plan, on voit des moulins, et un édifice considérable, auprès duquel se trouvent plusieurs personnages microscopiques; sur le devant il y a un pont grossièrement fait avec des troncs d'arbres et soutenu avec des perches; sur ce pont, passent des voyageurs à peine visibles tant ils sont petits. Une rivière, sur laquelle on voit deux bateaux, coule vers le spectateur; sur le bord de la rivière, il y a un pêcheur accompagné d'une femme. Tous les personnages sont vêtus à l'antique. Au bas, à droite, on lit : *A. F. Patel* 1692.

Très-joli dessin colorié, harmonieux et d'une conservation

parfaite, les laques sont aussi vives que le premier jour. Il a 225 millimètres de large sur 163 de haut.

MOUCHERON. *Paysage*. A gauche, on voit de beaux arbres et une terrasse à laquelle on monte par un escalier de cinq degrés. La rampe est ornée d'une urne antique. Au milieu du dessin, on voit trois personnes assises; à gauche, une quatrième personne s'avance vers les premières. A droite, il y a des ruines sur le premier plan; plus loin, une femme ayant un chien près d'elle, porte un vase sur la tête. Du même côté, mais tout à fait au bas, on lit : *Moucheron fecit*.

Dessin légèrement coloré de bistre rehaussé de blanc. Il est plus largement fait que les travaux ordinaires du même artiste. 165 millimètres de large sur 228 de haut.

DE BOISSIEU. *Vache couchée*. Une vache, tournée à droite, est couchée près de son veau. Dessin à l'encre de Chine; il a été gravé par Claussin. 282 millimètres de large sur 175 de haut.

GUILLAUME WITRINGA. Une marine, mer agitée. Plusieurs barques de pêcheurs luttent contre un coup de vent; au loin, à gauche, on voit un vaisseau voiles déployées, et à droite un autre vaisseau, penché sur le côté par le vent; au bas, à droite, sur le rivage, un homme se maintient avec peine contre la tempête.

Dessin à l'encre de Chine. 275 millimètres de large sur 165 de haut.

Ce dessin a quelquefois été attribué à Backhuysen.

GREUZE. *Un portrait de chanoine*. On ne voit que la tête et la naissance des épaules; le modelé est parfait. Dessin ovale au crayon rouge. 150 millimètres de haut sur 115 de large.

NICOLLE. *Vues de Rome*. Ces vues, au nombre de trois, représentent diverses places ou monuments de Rome; ce sont des médaillons de 72 millimètres de diamètre; les places sont couvertes de petites figures dont quelques-unes n'ont pas deux millimètres de hauteur.

Ces petits dessins sont supérieurement coloriés.

DEMARNE. *Paysages*. Deux charmants petits *fixés*, d'une très-belle couleur; ce sont deux paysages avec personnages et animaux; dans l'un d'eux, on voit un champ de blé d'une imitation parfaite. Ils sont placés dans des cadres circulaires dont l'un a 80 millimètres de diamètre et l'autre 100 millimètres. On sait que l'on nomme *fixé* un petit tableau à l'huile, ordinairement

peint sur taffetas, et que l'on fixe avec un peu de gomme à une glace qui sert alors de vernis au tableau.

Bidauld. *Paysage*. Un *fixé* représentant une chute d'eau, et près d'elle une maison. Deux hommes et une femme sont sur le bord de la rivière. Coloris très-harmonieux. Ce petit *fixé* est placé dans un cadre circulaire de 95 millimètres de diamètre.

Bertin. *Paysage. Fixé*. Un paysage dans le style du Poussin. Sur le devant, on voit un berger vêtu à l'antique; ses moutons sont autour de lui. Il parle à une bergère assise. Les figures ont un centimètre de hauteur. Ce petit *fixé* est dans une bordure de 105 millimètres de diamètre.

Ici se termine la liste des dessins de M. Simon; je les ai décrits sans ordre et à peu près comme ils sont distribués dans les différentes pièces de son appartement. J'aurais pu les classer par nations, et chaque nation par écoles; je n'aurais pas manqué de le faire si j'avais eu à décrire un très-grand nombre de dessins; j'ai préféré les laisser ici tels que leur propriétaire les avait disposés.

J'ai dit, en commençant cette description, que M. Simon possédait la plus belle épreuve connue de la *Sainte Famille* d'Edelinck. Le savant conservateur des estampes à la Bibliothèque impériale m'a fait remarquer que c'était une erreur, celle du cabinet des estampes étant avant la lettre et d'une beauté surprenante. Je n'ai jamais eu la pensée de comparer les pièces que possèdent les particuliers avec ce qui se trouve à la Bibliothèque impériale. Je regarde le cabinet des estampes comme hors de concours; il doit avoir les plus belles choses en tous genres, et cela arrive le plus souvent; cela n'arrive cependant pas toujours. La réclamation de M. Delaborde m'a donné l'idée de comparer les deux épreuves; j'ai trouvé celle de la Bibliothèque trop noire, dure, sans harmonie, ce qui s'accorde très-bien avec sa qualité d'épreuve avant la lettre. Ces défauts, l'épreuve de M. Simon ne les a pas; j'ai même vu des épreuves moins belles que celle de M. Simon et plus harmonieuses que celle du cabinet des estampes. Mais celle-ci est d'une rareté extrême, puisqu'on n'en connaît qu'une seconde qui soit avant la lettre; elle est à Vienne.

Je dois aussi corriger une erreur que j'ai commise en inscrivant sous le nom de *Greuze*, page 76, troisième ligne, un dessin qui est de *Watteau*. Je ne sais comment j'ai pu écrire

Greuze pour Watteau sur ma carte, à propos d'un dessin que nous avions examiné vingt fois avec M. Simon. Pour rendre ma confession complète, je réparerai une légère omission. A propos du dessin décrit page 173, ligne 23, je n'ai point dit que ce dessin était fait d'après un tableau de Karel Dujardin, qui est au musée, et qui est décrit dans le catalogue officiel sous le n° 245.

Il me reste maintenant à décrire les estampes. C'est la partie la plus riche du cabinet de M. Simon.

FAUCHEUX.

(*La suite à un prochain numéro.*)

HILAIRE PADER,

PEINTRE ET POÈTE TOULOUSAIN (1).

IV

DIGRESSION A TRAVERS QUELQUES POEMES SUR LA PEINTURE.

J'ai fermé le livre de *la Peinture parlante;* j'ouvre le *de Arte graphicâ.*

Vous, lecteurs, qui vous intéressez gravement à l'histoire de l'art, attendez-moi ici un moment; je vais venir reprendre avec vous le sentier tracé par Pader; — et vous, amants de la poésie céleste, vous n'irez pas plus loin : *lasciate ogni speranza;* dans les mondes de bas grimoire où je vais descendre, seuls les bibliophiles peuvent se plaire à me suivre.

Vers 1634, bien des années avant que Pader ne vînt à Rome, était arrivé dans la même ville un pauvre hère, fils maudit d'un apothicaire de Paris; on a dit plus tard que s'il nous restait, pour juger de son mérite d'artiste, si peu de tableaux de Dufresnoy, il fallait en accuser sa maladresse et sa timidité de main :je me défie fort de ce conte. De Piles a bien insinué quelque chose de semblable, mais de Piles n'a connu Dufresnoy que dans sa vieillesse prématurée, alors que dans l'ami de Mignard le poëte, abstracteur de théorie quintessenciée, avait à peu près tué le peintre; mais Félibien, qui l'avait fréquenté à Rome dans son bon temps, énumère une assez belle série de peintures de sa main. L'innocent abbé de Monville va jusqu'à dire d'après de Piles, et Renou n'a garde de ne pas répéter que « n'ayant appris de personne à manier le pinceau, Dufresnoy opérait difficilement. » — Point de maître à un homme qui en a eu notoirement deux, François Perrier et Simon Vouet! Et l'on ne dira pas que ce fussent là des maîtres timides et maladroits; grands praticiens eux-mêmes, et excellents chefs d'école, mais qui ne péchaient que par un faire trop libre et par une adresse imper-

(1) Voir la livraison d'avril 1859.

turbable, qu'ils avaient communiquée à tous leurs élèves. Pour que Dufresnoy ait trouvé moyen de vivre deux ans, même avec *du pain et du fromage,* dans la Rome d'alors, il fallait qu'il pût produire, et même avec une certaine abondance, de ces perspectives et de ces vues de ruines antiques, dont Félibien nous parle comme du gagne-pain de ses deux premières années. J'ai idée que ce qui perdit Dufresnoy comme artiste, ce fut précisément le trop grand respect qu'il prit théoriquement pour l'art qu'avaient tant méprisé son père et sa mère et auquel il avait eu tant de peine à pouvoir consacrer sa vie, et aussi l'instruction trop relevée que son père lui avait fait donner, dans sa juste ambition de faire de son fils non un vil peintre mais un noble apothicaire. Si Dufresnoy n'eût pas appris dès l'enfance, et en vue de la médecine, plus de grec et de latin que Poussin, Le Brun, que Mignard son ami, et que tous les peintres de son siècle nous n'aurions pas, soyez-en sûrs, le *de Arte graphica,* mais l'école française compterait peut-être, dans les parages élevés d'Errard, de Stella et de Lemaire, une bonne renommée de plus d'artiste consciencieux. Ah! si Dufresnoy n'avait profité de ses études premières que pour chercher dans les auteurs anciens ce sentiment de l'art universel qui véritablement unit les œuvres de Phidias à celles d'Homère, et pour s'épargner cette seconde éducation que des génies comme Poussin et M. Ingres sont obligés de se refaire tardivement et non sans fatigue! Mais je vois d'ici cet élève échappé de M. Purgon s'enorgueillissant à part lui de ses premiers vers latins au milieu du monde assez naïvement ignorant des manieurs de brosse et de ciseau, et recevant les premières pernicieuses flatteries d'hommes d'un génie supérieur tels que l'Albane et le Guerchin, très-fiers de pouvoir montrer aux profanes un petit confrère latinisant presque aussi bien qu'Horace, tandis qu'eux-mêmes, qui peignaient des chefs-d'œuvre, n'auraient pu scander le plus méchant distique (1).

(1) « Comme l'esprit de Dufresnoy étoit d'une trempe à ne pas se contenter d'une connaissance mediocre, il voulut fouiller son art jusqu'à la racine et en tirer toute la quintessence ; il étudia avec application Raphaël et l'antique, et il dessinoit tous les soirs aux académies avec une avidité extraordinaire ; et à mesure qu'il pénétroit son art, il en faisoit des remarques qu'il écrivoit en vers latins. Une lumière lui en donnoit une autre, et son esprit s'étant peu à peu rempli de toutes les connaissances nécessaires à sa profession, il forma le dessin d'en composer un poëme

Dufresnoy grossit peu à peu, au jour le jour, les recettes latines de son poëme, et comme on n'a jamais vu un homme équilibrer deux forces de son esprit dans une production tout égale, à mesure qu'en celui-ci grandissait le poëte, le peintre, à l'envers, s'affaissait : n'est-ce pas ainsi que nous avons vu, de nos jours, frappés d'infécondité et de quasi-impuissance tant de beaux poëtes créateurs, qui se sont peu à peu laissé gagner par le travail plus facile et paresseux de l'histoire ou de la critique? Cet enfantement commode et au jour le jour a distrait leurs esprits alanguis du labeur plus rude de la création poétique, et la muse leur est devenue rétive d'abord et puis enfin muette. Dufresnoy attachait d'autant plus de temps et d'importance à son talent de poëte et au sujet de son poëme, qu'il se flattait, par ce sujet même, de rester fidèle à la peinture et, par son talent, de la mieux

qui lui coûta beaucoup de veilles et de réflexions. Il le communiqua à tous les habiles gens dont il pouvoit tirer des lumières ou de l'approbation. » De Piles. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 485. — «... Dufresnoy et Mignard ne laissèrent pas de faire leur principale étude d'après les peintures de Raphaël, et les plus belles antiques, et d'aller tous les soirs dans les académies dessiner d'après les modèles. Dufresnoy comprit bientôt tout ce qui regarde la théorie de la peinture; son amour pour cet art le possédoit de sorte qu'il ne pensoit à autre chose qu'à en acquérir toutes les connoissances; c'est ce qui fit que dès ce temps-là, et même pendant son travail, il s'occupoit à faire des vers pour exprimer ses pensées, et commença son Poëme de la Peinture qui fut longtemps le sujet de ses entretiens et qu'il n'acheva qu'après avoir lu tous les meilleurs auteurs et fait des observations sur les tableaux des plus grands maîtres, mais surtout après les profondes réflexions et les entretiens solides et continuels qu'il avoit avec son ami M. Mignard, car l'un et l'autre ne voyoient et ne faisoient rien de ce qui regarde leur profession, sans en faire un examen très-exact... Dufresnoy (avant de revenir en France) avoit lu son poëme à tous les plus habiles peintres des lieux où il avoit passé, particulièrement à l'Albane et au Guerchin qui étoient alors à Bologne, et consulta encore plusieurs personnes sçavantes dans les belles-lettres... Bien qu'il eût achevé son poëme avant que de partir d'Italie, depuis qu'il fut en France, il le revoyoit encore de tems en tems, avec dessein de traiter plus au long beaucoup de choses qui lui sembloient n'être pas expliquées assez amplement. Cet ouvrage ne laissoit pas de lui prendre beaucoup de son tems, et a été cause qu'il n'a pas fait autant de tableaux qu'il auroit pu faire. Vous sçavez combien il aimoit à parler des choses qui regardent la peinture, quittant volontiers le pinceau pour en discourir et pour parler de son poëme, lequel cependant il n'a pas lui même mis au jour, n'ayant été imprimé qu'après sa mort en 1668, avec l'excellente traduction qui en a été faite, quoiqu'il en eût obtenu le privilége un an auparavant. » Félibien, *Entretiens sur les vies des peintres*, t. IV, p. 419-425.

servir ; mais la peinture est maîtresse plus jalouse et plus avisée, elle ne s'y trompa pas, et je ne sais pas si elle n'en a pas voulu plus tard à Mignard d'avoir été le complice de Dufresnoy. En Dufresnoy d'ailleurs commençait cette famille de pédants précepteurs et mesureurs qui ont perdu, par l'abus des règles, la grave école française du XVII[e] siècle.

Au moins celui-là avait-il en partage l'austère bon sens et la sobre parole de ses plus nobles contemporains. Dufresnoy, par la trempe mâle de son œuvre, est de la plus belle époque d'Anne d'Autriche (1). J'eusse autant aimé, je vous l'avoue, qu'il eût écrit son poëme en français ; cela nous eût peut-être épargné quelques commentateurs. Mais on sait, par les lettres du Poussin, que la longue habitude de la vie italienne pouvait troubler dans les plus solides esprits la mémoire de la pure grammaire française, et Dufresnoy, voulant se faire entendre de l'Italie et de la France, a choisi la langue mère des deux dialectes, — laquelle avait encore pour lui le mérite de donner par sa haute concision une autorité magistrale à ses préceptes. Il faut bien entrer un peu dans les raisons des gens. Disons de plus que son latin n'est pas un latin de collége. Meusnier de Querlon et Rabany Beauregard, qui s'y connaissaient mieux que moi, rapprochent plus volontiers Dufresnoy de Lucain que d'Horace ; j'affirme en tout cas qu'il n'est point fleuri, et que si, durant les trente ans qu'il a tourné et retourné son poëme, il y avait aperçu un ornement inutile, il eût sué sang et eau pour le faire disparaître (2). Des vers limés tous

(1) Du Fresnoy lui-même a daté fièrement son poëme, des dernières années de Louis XIII.

Hæc ego, dum memoror, subitura volubilis ævi
Cuncta vices, variisque olim peritura ruinis,
Pauca sophismata sum graphica immortalibus ausus
Credere Pieriis. Romæ meditatus, — ad Alpes
Dum super insanas moles inimicaque castra
Borbonidum decus et vindex Lodoicus avorum
Fulminat ardenti dextra, patriæque resurgens
Gallicus Alcides premit Hispani ora Leonis.

(2) Non mihi Pieridum chorus hîc nec Apollo vocandus,
Majus ut eloquium numeris aut gratia fandi
Dogmaticis illustret opus rationibus horrens :
Cum nitida tantum et facili digesta loquela,
Ornari præcepta negent, contenta doceri.

les matins pendant trente années, jugez quelle fleur et quelle fraîcheur a pu garder cette poésie ! Telle qu'elle est, c'est le plus bref et le plus complet recueil d'apophthegmes sur l'art de la peinture : en 549 vers, tout y est dit, et tout y est dit avec cette précision de sentence utile, qui charme la mémoire à la manière des proverbes ; c'est là le propre de la bonne poésie didactique : quant à moi, je ne connais que cette sorte qui vaille, non comme belle, mais comme profitable, celle des racines grecques et des quatrains de Pibrac.

Dufresnoy lui-même sentait si bien qu'il était allé d'Horace à Perse,

> Qui dans ses vers obscurs, mais serrés et pressants,
> Affecta d'enfermer moins de mots que de sens,

qu'il ne voulut pas hasarder son texte sans traduction ; il en chargea De Piles. « De tous ses ouvrages, raconte De Piles, dans la *Vie de Dufresnoy,* celui qu'il aimoit le plus étoit son poëme sur la peinture. Quelque envie qu'il eût de le faire imprimer, comme il savoit bien qu'il étoit inutile de lui faire voir le jour sans une version françoise, et que la longue absence de son pays lui avoit, pour ainsi dire fait oublier sa langue, il différa toujours de le rendre public. Enfin je le mis en notre langue, à sa prière et selon son intention. Il alloit, disoit-il, travailler à un commentaire pour éclaircir davantage ses pensées, quand il fut surpris d'une paralysie, dont il mourut chez un de ses frères, à 4 lieues de Paris, en 1665 (1), âgé de 54 ans. »

« La passion que j'ay pour la peinture et le plaisir qu'elle me donne lorsque je m'y exerce quelquefois, raconte ailleurs De Piles, dans la préface du *de Arte graphica,* me firent rechercher avec empressement l'amitié de feu M. Dufresnoy, à cause des grandes lumières que j'ay toujours ouï dire qu'il avoit

(1) On sait aujourd'hui, — et c'est à n'y rien comprendre, — que De Piles avait ignoré ou oublié la vraie date de la mort de Dufresnoy. Les registres paroissiaux de Villiers le Bel avaient, dès le siècle dernier, prouvé à Mariotte que Ch. Alphonse Dufresnoy était mort le 16 janvier 1668, l'année même où De Piles fit paraitre la première édition du *de Arte graphica,* avec sa propre traduction.—Et il était d'autant moins permis à De Piles de faire mourir son ami en 1665, que le privilége imprimé à la dernière page de cette édition était accordé à Ch. Alph. Dufresnoy en personne et daté de 1667.

de ce bel art : et nostre connoissance vint à tel point qu'il me confia son poëme, qu'il croyoit que j'entendois assez bien, pour me prier de le mettre en notre langue. Et en effet, nous nous en estions entretenus si souvent, et il m'avoit fait entendre ses pensées de telle sorte qu'il ne m'avoit pas permis de douter de la moindre chose. J'entrepris donc de le traduire; et je m'y employay avec plaisir et avec tout le soin qui me fut possible : en suite de quoy, je luy communiquay, et y changeay tout ce qu'il voulut, jusqu'à ce qu'il fust enfin à sa phantaisie, et tel qu'il vouloit luy faire voir le jour. Mais la mort l'ayant prévenu, j'ay cru que c'estoit faire tort à sa mémoire que de priver plus longtemps le public de cette version que l'on peut dire assurément estre dans le véritable sens de l'autheur et selon son goût, puisque luy-même en a rendu de grands témoignages à quelques-uns de ses amis, et que ceux qui l'ont connu sçavent très-bien qu'il n'estoit pas d'humeur à me rendre cette complaisance contre sa pensée... » — J'avoue n'avoir jamais compris, après une telle déclaration, comment il s'était trouvé des gens assez impertinents ou assez désœuvrés pour entreprendre dans notre langue, soit en prose soit en vers, une nouvelle traduction du poëme *de Arte graphica,* et pour oser nous soutenir qu'ils entendaient mieux le latin de Dufresnoy qu'il ne l'avait entendu lui-même!

Quant aux notes et remarques, c'est autre chose. Permis à chacun d'en faire à sa façon, et De Piles vous dit vrai quand il vous parle d'un commentaire que projetait le poëte à ses propres vers. Lui-même l'annonce bien nettement dans le vers 541 :

Multa supersileo quæ commentaria dicent.

La forme sibylline des pensées de Dufresnoy provoquait d'ailleurs aux explications savantes, et je suis convaincu que l'occasion que ce poëme a offerte à chacun de faire, sous pavillon respecté et dans un cadre commode, sa profession de foi sur toutes les parties de l'art, a été pour beaucoup dans le grand nombre de versions françaises et étrangères qui en ont été données. — De Piles avait fait de son mieux pour suppléer à ce commentaire rêvé par le poëte mourant : « Les remarques que j'ay mises en suite sont encore entièrement conformes aux sentiments de l'autheur; et je suis certain qu'il ne les auroit pas désapprouvées. J'ay tâché d'y expliquer les endroits les plus diffi-

ciles et les plus nécessaires de la manière à peu près que je l'en ay ouï parler dans les conversations que j'ay eues avec luy. » Et je crois volontiers au témoignage que se rend là De Piles. Ses remarques sont fort éclairées, tout à fait dans le bon esprit du temps et de l'entourage de Dufresnoy; et il est fort naturel qu'on les ait confondues, pendant deux ou trois générations d'artistes, avec le texte même du poëte, comme indissolublement liées.

Maintenant que voilà le lecteur fort au courant des origines du *de Arte graphica* et de sa traduction officielle, il serait peut-être bon de citer quelques très-courts passages et point des plus abstraits d'un poëme si fameux. Le début en est vraiment d'une tournure heureuse et élevée :

Ut Pictura Poësis erit, similisque Poësi
Sit Pictura, refert par æmula quæque sororem,
Alternantque vices et nomina; muta Poesis
Dicitur hæc, Pictura loquens solet illa vocari.
Quod fuit auditu gratum cecinere Poetæ,
Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant;
Quæque Poetarum numeris indigna fuere
Non eadem Pictorum operam studiumque merentur :
Ambæ quippe sacros ad Relligionis honores
Sidereos superant ignes, aulamque Tonantis
Ingressæ, Divum aspectu, alloquioque fruuntur...
Denique quæcumque in cœlo, terraque, marique
Longius in tempus durare, ut pulchra, merentur,
Nobilitate sua claroque insignia casu,
Dives et ampla manet Pictores atque Poetas
Materies, inde alta sonant per sæcula mundo
Nomina, magnanimis Heroïbus inde superstes
Gloria, perpetuoque operum miracula restant,
Tantus inest divis honor Artibus atque potestas.

Je n'en veux à ces beaux vers que parce que les premiers ils ont ouvert carrière à ces insipides amplifications sur les vertus comparatives de la poésie et de la peinture. N'entendez-vous pas d'ici Félibien, avec son dialogue du *Songe de Philomathe*, où chacune des deux déesses vante sa puissance, et ses œuvres et sa noblesse, et où l'Amour finit par les mettre d'accord, en les engageant à travailler l'une et l'autre à mériter l'estime du grand roi.

Et Perrault dans son poëme de la Peinture (1) :

...Le vaste pourpris de l'empire des cieux
A peine étoit encor peuplé de tous ses dieux,
Qu'ensemble on vit sortir du sein de la nature
L'aimable Poésie et l'aimable Peinture :
Deux sœurs, dont les appas, égaux mais différents,
Furent le doux plaisir de l'esprit et des sens.
L'aînée eut en naissant la parole en partage;
La plus jeune jamais n'en eut le moindre usage,
Mais ses traits et son teint ravirent tous les dieux,
Sa sœur charma l'oreille, elle charma les yeux;
Elle apprit, avec l'âge et les soins de l'école,
A si bien réparer son défaut de parole,
Que du geste aisément elle sut s'exprimer,
Et non moins que sa sœur discourir et charmer.
Si juste elle savait, d'une adresse incroyable,
Donner à chaque objet sa couleur véritable ·
Que l'œil, en le voyant de la sorte imité,
Demandait à la main si c'était vérité...

(1) Ce poëme de la Peinture, de Perrault, ne tient pas précisément ce qu'il promet. Son vrai titre serait plutôt glorification du siècle de Louis le Grand Après cet exorde :

Doux charme de l'esprit, aimable Poésie,
Conduis la vive ardeur dont mon âme est saisie,
Et mêlant dans mes vers la force et la douceur,
Viens louer avec moi la Peinture ta sœur,
Qui par les doux attraits dont elle est animée
En séduisant mes yeux a mon âme charmée.
Et toi, fameux Le Brun, ornement de nos jours,
Favori de la Nymphe et ses tendres amours,
Qui seul as mérité, par ta haute science,
D'avoir de ses secrets l'entière confidence,
D'une oreille attentive écoute, dans ces vers,
Les dons et les beautés de celle que tu sers.

Apollon vient trouver cette belle nymphe dans le palais qu'elle s'est construit au pied de l'Hélicon, et où elle lui montre des morceaux des neuf genres de peinture, l'histoire, les grotesques, les bacchanales, les portraits, les paysages, l'architecture, la perspective, les animaux, les fleurs. Alors Apollon lui dévoile les grandes destinées que l'avenir réserve à l'art qu'elle patronne, puis le dieu arrive naturellement à l'époque de Colbert :

Nymphe, c'est en ce temps que le bel art de peindre
Doit monter aussi haut que l'homme peut atteindre,
Et qu'au dernier degré les pinceaux arrivés
Produiront à l'envi des tableaux achevés,

Dieu nous garde, lecteurs, de nous jeter dans tous ces parallèles en prose entre la poésie et la peinture dont l'hémistiche d'Horace et les vingt vers de Dufresnoy ont fourni l'idée à Coypel, à Dryden, à d'Argens, à Dubos et à Meusnier de Querlon! Mais, au fait, cette comparaison entre la fraternité des génies

Tableaux dont toutefois l'ample et noble matière
Que le prince lui seul fournira tout entière,
Encor plus que l'art même aura de l'agrément...
Rien ne peut égaler la science infinie
Des maitres qui peindront, au gré de leur génie,
Ses galants carrousels, ses spectacles charmants,
Ses ballets, ses festins, ses divertissements.
Combien sera la main noble, savante et juste
Qui donnera la vie à ce visage auguste!...
Que ceux dont le bon goût donné par la nature
Aime, admire et connaît la belle architecture,
Auront l'esprit content et les yeux satisfaits
De voir les grands dessins de ses riches palais,
Qui pour leur noble audace et leur grâce immortelle,
Des pompeux bâtiments deviendront le modèle!
Qu'il sera doux de voir, peint d'un soin curieux,
De tous les beaux vergers le plus délicieux,
Soit pour l'aspect fuyant des longues avenues,
Soit pour l'aimable objet des différentes vues,
Soit pour le riche émail et les vives couleurs
Des parterres semés des plus riantes fleurs;
Soit pour ces grands étangs et ces claires fontaines
Qui, de leurs vases d'or superbes et hautaines,
Et malgré la nature hôtesses de ces lieux,
Par le secours de l'art monteront jusqu'aux cieux;
Soit enfin pour y voir mille troupes errantes
De tous les animaux d'espèces différentes,
Qui, parmi l'univers jusqu'alors dispersés,
Dans ce charmant réduit se verront ramassés...

Le poëte reprend :

Le Brun, c'est en nos jours que l'on voit éclaircies
Du fidèle Apollon les grandes prophéties,
Puisque enfin dans la France on voit de toutes parts
Fleurir le règne heureux des vertus et des arts...
...Il suffit de voir ce que ta main nous donne,
Ces chefs-d'œuvre de l'art, dont l'art même s'étonne,
Et ce qu'en mille endroits, dans les grands ateliers,
Travaille, sous tes yeux, la main des ouvriers.
C'est là que la Peinture, avec l'or et la soie,
Des grands événements tous les charmes déploie,

dans les deux arts est tellement naturelle que notre Pader a été conduit à dire, pour expliquer le mot *manière* : « C'est comme le stille parmy les poëtes, et comme ils sont diuers, les manières le sont aussi : de telle sorte que je trouve qu'il y a grande relation des peintres aux poëtes. Le docte Lomasse fait voir la conformité qui se trouve entre les ouvrages des plus fameux peintres

Et que la docte aiguille avec tant d'agrément
Trace l'heureux succès de chaque événement.

Ici la description des tapisseries connues par les estampes, et exécutées aux Gobelins d'après les peintures de Le Brun.

Mais, Le Brun, désormais il faut que tu t'apprêtes
A donner à nos yeux ces fameuses conquêtes
Où le Prince lui-même, au milieu des combats,
De son illustre exemple animait ses soldats...

Il lui promet à peindre des triomphes

Où les ours, les lions, les tigres, les panthères,
Redoutable ornement des terres étrangères,
Les riches vases d'or et les meubles exquis
Marqueront les climats des royaumes conquis.
Voilà les grands travaux que le Ciel te prépare,
Qui seront de nos jours l'ornement le plus rare
Et des siècles futurs le trésor précieux...
Mais, Le Brun, si le temps, dans la suite des âges,
Loin de les effacer, embellit tes ouvrages,
Et si ton art t'élève au comble de l'honneur,
Sache que de Louis t'est venu ce bonheur ;
Quand le Ciel veut donner un héros à la terre,
Aimable dans la paix, terrible dans la guerre,
Dont le nom soit fameux dans la suite des ans,
Il fait naitre avec lui des hommes excellents...

Perrault en conclut que Le Brun et toute l'académie royale de peinture et de sculpture doivent se vouer entièrement à l'histoire glorieuse de Louis.

Tes semblables
Appartiennent au Prince et lui sont réservés
Ainsi que les trésors sur ses terres trouvés...
Montrez que de votre art la science est divine
Et qu'il tire des cieux sa première origine...

Le poëte part de là pour raconter la fable antique de l'Amour, inventeur de la peinture et il conclut par ces quatre bons vers :

Enfin l'art est monté, par l'étude et l'exemple,
A ce degré suprême où notre œil le contemple,
Digne de la grandeur du roi que nous servons,
Digne de la splendeur du siècle où nous vivons.

d'Italie et les stilles des plus excellents poëtes de la mesme nation; sur quoy je diray après luy que le grand naturel d'Ouide et la facilité de notre Théophile se trouuant aux ouvrages du chevalier Josepin; le fonds et la vigueur de Virgile et Dubarthas en ceux de Michel Lange; la douceur et l'achèvement de Malherbe en ceux du Poussin, ainsi pourroit-on comparer ceux du Cangiasio et du Tintoret aux vers ronflants, vigoureux et sçauants du Père Le Moyne. En un mot autant de stilles parmi les poëtes, autant de manières entre les peintres. On dit : Je cognois que ce tableau est de telle main par la manière... »

Et quand par hasard la Poésie orgueilleuse a voulu abaisser sa sœur, la riposte n'a pas tardé. Il faut entendre un quasi-compatriote de Pader, — et qui a même avec lui de singulières parentés d'esprit, — l'honnête et impétueux Boher, de Perpignan, peintre et statuaire, directeur de l'école gratuite de dessin et d'architecture de cette ville, répondre d'une bonne encre à la XXIIIe ode de Pindare-Le Brun :

Quel est ce chantre altier qu'accompagne sa lyre?...
Il frappe de terreur mon âme épouvantée!
Ou pour mieux dire encor, par ces traits exaltée,
Elle éclate à l'aspect de l'orgueil insolent
Que donne à ce poëte un sublime talent,
Se révolte au mépris que son audace exprime
Pour l'œuvre qu'enfanta la peinture sublime.
Quoi! mépriser ainsi les monuments fameux
Dont la sculpture antique enchante tous les yeux.
Immoler à ses vers des chefs-d'œuvre de l'homme,
Qu'on admira toujours dans la Grèce et dans Rome!
Les temples, les palais, les monuments divers
Dont l'art de l'architecte enrichit l'univers,
Et dont le monde entier a chanté la louange!
Les sublimes travaux du divin Michel-Ange
Que semble avoir créés l'influence du ciel!
Le génie abondant dont le grand Raphaël
Répandit à grands flots la féconde richesse!
Quoi! mépriser ainsi la grâce enchanteresse,
L'harmonie et l'éclat, la beauté des contours,
Qui valut au Corrége, au peintre des amours,
Le sceptre de son art et la gloire immortelle!
Y penses-tu, Le Brun? La rapide étincelle
Qui jaillit dans tes vers, tes tableaux les plus grands,
N'est-elle point commune à ces nobles talents
Qui retracent les traits de la belle nature?

...Ces dons sacrés de la Divinité,
Ces trésors du Parnasse et cette flamme intime
Ont été prodigués à l'artiste sublime.
Tous les arts ont reçu les traits du feu divin,
Qui brille dans tes vers et qui te rend si vain !...
Les monuments des arts parlent à tous les yeux,
Parlent au monde entier ! Leurs traits ingénieux,
Où les simples tableaux de la riche nature,
Qui retracent les corps et l'âme et la figure,
Ont un langage clair, puissant, universel.
C'est dans tous pays l'idiome éternel.
Mais qui garantira l'invincible durée
De tes vers, ô Le Brun?...
Cependant je suis juste ; et le brûlant amour
Que j'ai pour les trois arts cultivés tour à tour
Ne m'a jamais privé, dans le cours de ma vie,
D'aimer avec ardeur la noble poésie,
D'admirer sa richesse et ses mille tableaux,
Les traits qu'ont présentés ses sublimes travaux !
N'importe en quel pays l'artiste ait pris naissance,
A Londres, en Espagne, en Italie, en France,
Qu'il soit dans ses transports rempli du feu divin,
Au poëte jamais montra-t-il le dédain?
Il n'en est point ainsi du maître de la lyre....

Pour en revenir à Dufresnoy, il avait compris dès l'abord la trop juste querelle que les vrais amis de l'art devaient lui faire dans les siècles des siècles, de travailler à emprisonner dans des règles étroites la libre inspiration du génie, et son esprit un peu bourgeois la parait ainsi de son mieux, en déclarant ne viser qu'à préparer les yeux à voir sainement la nature et à comprendre utilement la tradition.

Nec mihi mens animusve fuit constringere nodos
Artificum manibus, quos tantum dirigit usus,
Indolis ut vigor inde potens obstrictus hebescat,
Normarum numero immani geniumque moretur ;
Sed rerum ut pollens Ars cognitione gradatim
Naturæ sese insinuet verique capacem
Transeat in genium, geniusque usu induat artem.

Cent ans plus tard, un homme de bien, Ant. Lescallier, disait sans façon de notre poëte :

O Dufresnoy, chantre mélancolique,
Compilateur, rhéteur fastidieux...

J'estime fort ta science infinie,
Ton beau latin au collége admiré :
Par le bon sens tu pus être éclairé ;
Par Apollon? — Dufresnoy, je le nie.

Ce fut le bon sens qui éclaira Dufresnoy sur l'ordonnance et la marche de son poëme, et son ordonnance fut celle inévitable de tous ses imitateurs. Logiquement, comment un tableau sort-il de la toile? D'abord naît et se mûrit l'invention du sujet; l'économie et les convenances s'en développent; puis vient le dessin, c'est-à-dire le choix des attitudes, des formes et des groupes, des figures, l'expression des passions. Il faut, hélas! confesser ici que bien que Dufresnoy vécût en Italie au plus beau temps qu'y travaillait Nic. Poussin, c'est bien plutôt la poétique un peu vulgaire des œuvres de son frère Mignard, des Licherie et des Colombel, qu'il faut chercher dans ses vers, que celle des créations magistrales du souverain peintre français. Trop de menus et froids détails encombrent ses enseignements; et cependant ce poëte a encore vécu dans un bon temps, on le sent à son langage, et le Poussin lui-même eût applaudi des deux mains à ces vers qu'on dirait dictés par sa Muse :

Non ita Naturæ astanti sis cuique revinctus,
Hanc præter nihil ut genio studioque relinquas;
Nec sine teste rei Natura, artisque magistra
Quidlibet ingenio memor ut tantummodo rerum
Pingere posse putes; errorum est plurima sylva
Multiplicesque viæ, bene agendi terminus unus,
Linea recta velut sola est, et mille recurvæ :
Sed juxta Antiquos Naturam imitabere pulchram,
Qualem forma rei propria, objectumque requirit.
Non te igitur lateant antiqua numismata, gemmæ,
Vasa, typi, statuæ, cælataque marmora signis :
Quodque refert specie Veterum post sæcula mentem;
Splendidior quippe ex illis assurgit imago
Magnaque se rerum facies aperit meditanti.

A son tour vient la chromatique, la conduite des tons, des lumières et des ombres, et ces observations sur les corps opaques, les champs lumineux, la réflexion et l'union des couleurs, l'air interposé, la relation des distances, les corps éloignés, les contigus, les extrêmes contraires, la diversité de tons et de couleurs, le choix de lumière, qui ont donné à croire à Meusnier de Querlon et à Gault de Saint-Germain, — peut-être non sans raison, à

cause du grand bruit qui se faisait en son temps autour des manuscrits de Léonard, — que Dufresnoy avait profité des écrits de ce grand homme. Et quand le professeur en a fini avec ses préceptes sur la vivacité et l'harmonie des couleurs :

Vividus esto color nimio non pallidus albo,
Adversisque locis ingestus plurimus ardens...
Tota siet tabula ex una depicta patella...

— endroit où passe l'oreille de l'admirateur fervent du Titien, — alors on arrive aux conseils d'ordre spécial ou supérieur, sur le genre des portraits, sur le mode d'exécution convenable à l'emplacement de la peinture, sur l'idéal d'un beau tableau, sur les dangers pour toute la vie d'entrer sous la discipline d'un maître ignorant qui déprave le goût.

Nec graphidos rudis artis adhuc cito qualiacumque
Corpora viva super studium meditatibur ante
Illorum quam symmetriam, intermedia, formam
Noverit inspectis docto evolvente magistro
Archetypis dulcesque dolos præsenserit artis.
Plusque manu ante oculos quam voce docebitur usus.
Quære artem quæcumque juvant, fuge quæque repugnant...
Prævaleat sensus rationi, quæ officit arti
Conspicuæ, inque oculis tantummodo circinus esto.
Utere doctorum monitis...
Ast ubi consilium deerit sapientis amici,
Id tempus dabit, atque mora intermissa labori.
Non facilis tamen ad nutus et inania vulgi
Dicta levis mutabis opus, geniumque relinques;
Nam qui parte sua sperat bene posse mereri
Multivaga de plebe, nocet sibi, nec placet ulli.
Cumque opere in proprio soleat se pingere pictor...
Proderit imprimis pictori γνωθι σεαυτον
Ut data quæ genio colat, abstineatque negatis.

Ce qui plaît dans le tour de ces maximes, vieilles comme le monde des arts, c'est qu'on y sent que, dans la bouche de Dufresnoy, elles ne sont point banales, elles sont formulées par un artiste qui les a éprouvées justes, et elles sont modérées par un certain sens assez large que Dufresnoy devait alors à l'air qu'il respirait dans Rome, et que De Piles a singulièrement aminci dans sa traduction, au moins autant que dans ses commentaires. Le lecteur se prendra presque à aimer, dans la dernière citation que je vais faire, l'artiste de forte et saine éducation, et qui a

été vraiment passionné de son art, et qui pour cette passion sainte a méprisé tous les biens et tous les plaisirs de la vie.

Optima nostrorum pars est matutina dierum,
Difficili hanc igitur potiorem impende labori.
Nulla dies abeat quin linea ducta supersit.
Perque vias vultus hominum, motusque notabis
Libertate sua proprios, positasque figuras
Ex sese faciles, ut inobservatus habebis.
Mox quodcumque mari, terris et in aere pulchrum
Contigerit, cartis propera mandare paratis,
Dum præsens animo species tibi fervet hianti.
Non epulis nimis indulget Pictura, meroque
Parcit, amicorum quantum ut sermone benigno
Exhaustam reparet mentem recreata, sed inde
Litibus et curis in cœlibe libera vita
Secessus procul a turba strepituque remotos
Villarum rurisque beata silentia quærit :
Namque recollecto tota incumbente Minerva
Ingenio rerum species præsentior extat,
Commodiusque operis compagem amplectitur omnem.
Infami tibi non potior sit avara peculi
Cura, aurique fames, modica quam sorte beato
Nominis æterni et laudis pruritus habendæ,
Condignæ pulchrorum operum mercedis in ævum.
Judicium, docile ingenium, cor nobile, sensus
Sublimes, firmum corpus, florensque juventa,
Commoda res, labor, artis amor, doctusque magister,
Et quamcumque voles occasio porrigat ansam,
Ni genius quidam adfuerit sidusque benignum,
Dotibus his tantis, nec adhuc ars tanta paratur :
Distat ab ingenio longe manus. Optima doctis
Censentur quæ prava minus; latet omnibus error,
Vitaque tam longæ brevior non sufficit arti.

Les moines du couvent de la Trappe ont écrit sur tous les murs de leurs froids corridors les plus austères sentences des livres saints; — le jovial Grimod de la Reynière avait sali les murs de son château des plus engageants préceptes d'Épicure. — J'aimerais à voir cette belle tirade de Dufresnoy placardée dans les ateliers des peintres; et plût à Dieu qu'elle leur apprît ces vertus graves du XVIIe siècle, l'amour du travail solitaire et obstiné, le courage de la pauvreté et de l'humble patience, le mépris d'un succès vulgaire et de cette faim du gain et de cette soif efféminée de paraître, qui sont en train de dépraver l'espèce entière des artistes !



Dufresnoy a été adroit dans le choix de sa langue et dans la pensée du pastiche qui lui a fourni son cadre avec son premier hémistiche. Pader eût-il écrit en gascon le plus beau poëme du monde, eût-il été bien ordonné, sobre, calme, simple, — tout ce qu'il n'est pas enfin, — qu'il n'eût été, je vous le jure, ni traduit par Dryden, ni commenté par Reynolds. Parlez-moi du latin pour ces bonnes fortunes; demandez plutôt aux Pères Jésuites pourquoi le grand Corneille traduit le Père de la Rue.

Dufresnoy a été traduit trois fois en anglais : la première, je l'ai dit, en 1695, par le célèbre Dryden, qui ne manque pas, pour préface, de faire le parallèle de la Poésie et de la Peinture ; — la seconde fois, en vers blancs par un M. Wills en 1754, et la troisième, en vers rimés, par W. Mason en 1783; et c'est cette dernière traduction que le grand Reynolds n'a pas dédaigné d'annoter. Il va sans dire qu'en lisant ces notes, ce n'est plus Dufresnoy, c'est Reynolds qu'on étudie.

Une version italienne du *de Arte graphica* (par G. R. A.) fut publiée à Rome, en 1713; elle était dédiée à Ch. Fr. Poerson, directeur de notre Académie de France à Rome, et vice-prince de l'Académie romaine de Saint-Luc, dont le portrait gravé à Rome par N. Edelinck décorait le frontispice du livre. Il était assez naturel d'ailleurs que le pays qui avait vu naître le poëme de Dufresnoy le reconnût et lui fît fête. L'histoire de cette traduction, indiquée dans l'épître dédicatoire, nous fait entrevoir que, pour la génération qui avait suivi celle de Dufresnoy, son travail et celui de De Piles avaient pris une telle connexion que le poëme latin, la traduction, les notes, l'explication des mots, les sentiments sur les peintres, ce tout-là s'appelait *le Dufresnoy;* Poerson regrettait que le Dufresnoy fût en français, et le complaisant Italien publiait dans sa langue, depuis le premier jusqu'au dernier mot, le livre tel qu'il était venu au monde entre les mains de De Piles, — traduisant, cela va sans dire, non le latin mais la traduction française, et point ne s'embarrassant de lutter avec l'original. — Après les flatteries hyperboliques décernées au chevalier de N. D. du Mont-Carmel et de Saint-Lazare et au vice-prince de l'Académie de Saint-Luc, il signor G. R. A. en vient à louer le parfait directeur de l'Académie de France, et la rare bienveillance qui lui fait accueillir et gratifier de ses conseils les jeunes artistes allemands, anglais et hollandais. « Du discours

que me tint il y a quelques semaines V. S. Illustrissime sur la méthode de bien instruire théoriquement les peintres qui commencent à étudier ce bel art, il me resta qu'il n'y avait pas d'auteur ni plus érudit, ni plus utile que M. Dufresnoy, lequel livre vous voulûtes bien me faire voir, m'exprimant le plus grand regret de ne pouvoir faire jouir tout le monde d'un si précieux trésor, non-seulement à cause de la rareté des exemplaires, mais encore parce qu'étant écrit en langue française, les Italiens se trouvaient privés des sages préceptes laissés par l'auteur. » — La tête ainsi montée par le discours de l'Illustrissime, G. R. A. prie Poerson de lui prêter quelque temps l'inestimable livre, dans la pensée d'en entreprendre la traduction, traduction prestement écrite, prestement imprimée, et qui naturellement se place sous le patronage du Directeur des pensionnaires qu'entretient à Rome le grand Roi, le Roi magnifique.

Ce fait de la rareté des exemplaires du Dufresnoy, malgré les nombreux tirages de la 1re édition, est confirmé par Meusnier de Querlon, lequel raconte que de son temps, vers 1750, ils « devenaient d'un prix excessif. » Une telle rareté fait grand honneur au zèle des artistes de cette époque; mais le grand nombre d'éditions qui en fut donné depuis cette époque en fit comme le *vade-mecum* de tout élève de l'Académie royale. Jusqu'à Leipsick, il fut donné en 1770 par Christ. Ad. Klotzius une édition du poëme de Dufresnoy dans le même volume que le poëme de Fr. Marie de Marsy. Jombert fit imprimer plusieurs éditions de Dufresnoy-De Piles, et il y avait joint les figures académiques gravées par Seb. Leclerc; et complété de la sorte, le Dufresnoy devenait, selon les idées d'alors, un enseignement complet de l'art du dessin. Il n'y manquait que les mesures des antiques prises et gravées par J. B. Corneille. Jombert, en bon éditeur, les garda pour achalander sa *Méthode pour apprendre le dessin*. Quant à la traduction de De Piles, elle resta inséparable du texte de Dufresnoy et ce ne fut que quand le poëme latin lui-même devint à peu près suranné qu'on s'avisa de le mettre en pompeux vers français.

Il est pourtant une de ces traductions rimées de Dufresnoy, laquelle mérite qu'on s'y arrête. Je veux parler de la *traduction libre* de Renou, secrétaire adjoint de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, dédiée à M. le comte d'Angiviller, suivie de 134 pages de *remarques* ou commentaires, et précédée

d'un *discours* prononcé à l'Académie Royale le 7 juin 1788 : « J'ai toujours regardé le poëme de Dufresnoy, dit Renou dans ce discours, comme un faisceau de principes et de conseils excellents pour la peinture..... Dufresnoy, qui savoit que les règles sont les mêmes pour tous les sujets que l'on traite et quelque procédé que l'on adopte pour opérer, a dédaigné tout ce qui sert d'ornemens aux poëmes qui ont suivi le sien. Aussi, autant son ouvrage est plein de préceptes, autant les autres en sont dénués. Ces derniers sont écrits pour les poëtes, et le seul Dufresnoy pour les peintres... Cet ouvrage latin, composé du temps de Louis XIII, mais qui n'a paru qu'après la mort de l'auteur, sous le règne suivant, a été mis à contribution par tous ceux qui depuis ont écrit sur cet art. Molière en a traduit des morceaux tout entiers dans sa *Gloire du Val de Grâce;* on en trouve des imitations dans le poëme de l'abbé de Marsy et dans les poëtes qui de nos jours ont exercé leur talent sur ce sujet. Mais ceux-ci n'étant point artistes, et ne pouvant comme Dufresnoy entrer dans les détails de la meilleure culture de l'arbre, se sont amusés à nous en donner, avec beaucoup d'esprit, la description extérieure. Sans sonder le tronc, ni pénétrer jusqu'à la séve, ils ont passé en revue les différentes branches de la peinture, je veux dire les différens genres que tels et tels embrassent, déterminés par un penchant particulier. Ces auteurs ont parlé de tous les moyens d'opérer. Lorsqu'il a été question du coloris, ils ont avec Newton décomposé les rayons du soleil; ils ont indiqué les végétaux et les minéraux d'où nous tirons les couleurs; enfin ils ont fait des tableaux très-agréables en poésie, mais ils n'ont point enseigné comment on en faisoit de beaux en peinture. »

Ces dernières lignes sont une épigramme à coup double et nous savons à quelle adresse :

Mais quelle est de ces tons l'origine immortelle?
C'est cet astre brûlant qui sans cesse étincelle.
Des faisceaux de rayons, de son disque émanés,
Offrent, en se brisant, à nos yeux étonnés
De sept tons primitifs les couleurs assorties
Et de ces tons mêlés les douces sympathies.
Voyez-les tous briller dans cet art radieux,
Dont l'éclat réfléchi peint la voûte des cieux.
Voyez-les obéir au savant mécanisme
De l'immortel Newton qui les soumit au prisme.

Ou plutôt, respectant ces sublimes secrets,
Ignorez leur essence et peignez leurs effets.
En moyens différents l'art des couleurs abonde;
Il puise ses trésors dans l'un et l'autre monde.
Les plantes, les cailloux, les terres, les métaux
Se disputent le droit d'émailler vos tableaux...
Du règne végétal craignez l'éclat perfide :
Le minéral enfante un coloris solide...
Créez donc de lapis une voûte azurée;
Qu'un cinabre éclatant emprunté du métal,
Distingue, s'il le faut, votre objet principal :
Que l'ocre et l'outremer, mêlés dans vos feuillages;
Conservent la beauté de vos frais paysages;
Et qu'en les colorant votre prudente main
Les préserve avec soin du dangereux orpin...

(Watelet, *l'Art de peindre,* ch. II, pages 20 et 21.)

C'est là, suivant un panégyriste académique de Watelet, l'un des trois meilleurs morceaux du poëme; jugez du reste. Les jolis versificateurs de cette espèce me semblent, à moi, un peu plus barbares que mon Pader. — Mais ce n'est pas seulement à Watelet que s'attaque ici Renou; quand son biographe ne nous aurait pas mis en garde, il nous serait difficile de ne pas reconnaître ci-dessus le critique des pages 25-27 du poëme de Le Mierre :

Aux veines des métaux, aux membranes des plantes,
L'artiste alla chercher des couleurs plus brillantes;
Pour peindre la nature il rechercha ses dons,
Il puisa d'heureux sucs dans le sein des poisons;
Tyr lui montra sa pourpre et l'Indostan fertile
Offrit à détremper un limon plus utile.
Il fallut séparer, il fallut réunir;
Le Peintre à son secours te vit alors venir,
Science souveraine, ô Circé bienfaisante,
Qui sur l'être animé, le métal et la plante
Régnes depuis Hermès trois sceptres dans la main...
Tes mains savent encor, pour le plaisir des yeux,
Préparer des couleurs l'accord harmonieux;
Avant que le pinceau les unisse et les change,
Tu fais leur union et leur premier mélange;
Le feu qui détruit tout, ici régénérant,
Retombe en cendre utile et forme en dévorant.
L'argile au fer s'unit, soit pour jeter les ombres,
Soit pour brunir le verd de ces feuillages sombres;

Pour récréer nos yeux par un ciel épuré,
Le bleu qui le teindra sort du jaspe azuré;
Du plomb sort la couleur qui doit peindre l'aurore,
Du marbre et de la chaux les lys doivent éclore,
Et l'aigle voit rougir le cinnabre enflammé
Qui peindra le tonnerre en sa serre allumé.
Artiste, fais broyer les couleurs séparées
Des atomes fangeux qu'elles soient épurées,
Préside à ces détails, c'est l'intérêt de l'art...
Connois les sept couleurs sources des autres tons,
Les passages divers des divers rejettons;
Connois leur alliance et leur antipathie,
Par quel mélange adroit on les réconcilie,
Quel est l'art des reflets, leur concert et leur jeu;
L'orangé sur la toile est-il trop près du bleu?
Du voisinage entre eux la discorde va naître,
Que le verd les sépare et l'accord va paroître....

Et tout cela parce que Renou « se trouvant un jour dans une société d'hommes de lettres connus, la discussion, raconte N. Ponce, s'engagea sur la prééminence et sur les difficultés de la peinture et celles de la poésie..., Le Mierre, présent à cette dispute, soutient vivement la suprématie de l'art de Boileau, Renou celle de l'art de Raphaël; enfin Renou, poussé à bout, défie Le Mierre de faire un tableau, et s'engage à faire une tragédie. Effectivement la tragédie fut faite et jouée au Théâtre-Français; cette pièce est imprimée, c'est celle de *Térée et Philomèle*. Pour le tableau, il est encore à faire. » Il est vrai que Le Mierre ne fit pas le tableau, mais ce fut vers le temps même de sa querelle avec Renou (1) qu'il publia son poëme de *la Peinture*, croyant sans doute prouver par là qu'un tableau n'était pas difficile à peindre, puisqu'il était si facile à un ignorant de donner en vers des leçons de peinture. Et comme Le Mierre avait déclaré prendre pour guide l'abbé de Marsy, l'implacable Renou ne pouvait manquer tôt ou tard de poursuivre son antagoniste sur ce terrain qui était le sien, en choisissant d'ailleurs un modèle plus sérieux, *le Dufresnoy*, et dans les notes duquel il allait, par sa science solide, accabler et mettre à néant l'œuvre, en vérité bien creuse, du triste Le Mierre. Et cependant

(1) Ponce place la scène du défi de Renou à Le Mierre au moment où le premier « venait d'être agréé à l'Académie. » Renou fut agréé en 1766 : le privilége du poëme de Le Mierre est de juillet 1769.

on aurait beau épeler rime à rime les 30 pages de l'*Art de peindre* de Renou, et tous les chants de sa traduction inédite de la *Jérusalem* du Tasse, qu'on n'y trouverait rien de comparable à ce splendide début du chant II de Le Mierre. Écoutez : cela ne vous semble-t-il pas du plus puissant lyrisme?

Globe resplendissant, océan de lumière,
De vie et de chaleur source immense et première,
Qui lances tes rayons par les plaines des airs,
De la hauteur des cieux aux profondeurs des mers,
Et seul fais circuler cette matière pure
Cette séve de feu qui nourrit la nature,
Soleil, par ta chaleur l'univers fécondé
Devant toi s'embellit, de lumière inondé;
Le mouvement renaît, les distances, l'espace;
Tu te lèves, tout luit; tu nous fuis, tout s'efface;
Le Poëte sans toi fait entendre ses vers,
Sans toi la voix d'Orphée a modulé des airs,
Le Peintre ne peut rien qu'aux rayons de ta sphère.
Père de la couleur, auteur de la lumière,
Sous les jets éclatants de tes feux répandus,
L'artiste, le tableau, l'art lui-même n'est plus.

Ne nous oublions point dans les bons vers; nous ne pourrions plus rentrer dans notre triste ordinaire. Dieu me garde d'ailleurs de sacrifier ici les *mânes* du peintre Renou, secrétaire de l'Académie Royale de Peinture, aux *mânes* du poëte Le Mierre; mais je veux indiquer l'intérêt particulier des *Remarques* qui l'accompagnent. Les *Remarques* de De Piles forment un corps de doctrine, celle de De Piles d'abord, et aussi de toute l'école, durant la période qui s'étend de Poussin à Boucher. La doctrine des continuateurs de Lemoine, Boucher, les Van Loo, Natoire, Pierre, je la reconnaîtrais dans les *réflexions* qui suivent le poëme de Watelet; la réaction qui s'est symbolisée dans Vien et son école, je trouve dans les *remarques* de Renou l'analyse de ses principes plus sévères. Renou, ayant accompli son monument, avait ajouté, non sans espoir de gloire, à la date du poëme de Dufresnoy, la date immortelle de son propre travail :

Je traduisois ces vers du savant Dufresnoy,
Quand du haut de son trône, un équitable Roi
Rendoit l'Océan libre, et du joug britannique,
Delivroit les Etats de l'heureuse Amérique;

Quand ce Prince, sur nous arrêtant ses regards,
A la France annonçoit la liberté des Arts.
Et quand, plus grand encor, jaloux du nom de Père,
Ce monarque assembloit la nation entière,
Pour réparer ses maux, la remettre en ses droits,
Et changer les abus en salutaires lois.

Hélas! l'*assemblée de la nation entière*, les *droits*, le *changement des abus*, les *salutaires lois*, ne tardèrent pas à faire tant de bruit de par ce monde, qu'ils étouffèrent chez le libraire la malheureuse traduction de Renou. Ils l'étouffèrent si bien, que ce livre, sorti des presses de l'*imprimerie de Monsieur*, « avec approbation et sous le privilége de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, » ce livre d'un académicien, secrétaire de l'Académie Royale, dédié à M. le comte d'Angiviller, et lu, préface en tête, dans une séance de l'Académie, ce livre, moins de vingt ans après, était absolument ignoré, et d'un versificateur qui traitait le même sujet, et — qui pis est, — d'un peintre homme de lettres, qui, avait passé sa vie à écrire sur les arts et n'eût pas manqué de le faire connaître à son ami.

« Mon ami, M. Gault de Saint-Germain, si avantageusement connu dans les arts et dans les lettres par une foule d'estimables productions, consultant moins mes forces que son goût pour un art qu'il aime de passion, m'a mis entre les mains ce poëme (de Dufresnoy) traduit par M. De Piles, et m'a engagé à le traduire en vers. Je sentais qu'il ne suffisait pas de s'occuper quelquefois de poésie pour écrire sur un art dont je n'ai pas une connaissance assez approfondie. J'ai essayé cependant, pour complaire à l'amitié, et comme j'avais l'avantage de travailler sous ses yeux et de pouvoir profiter de ses conseils, j'ai fini en assez peu de temps cette traduction que j'ose exposer aux regards du public. Je l'avais à peine terminée, que le hasard m'a fait découvrir à Paris une autre traduction libre et en vers de ce même poëme par M. Renou (1), peintre du Roi, etc. Je m'abstiendrai d'en parler :

(1) Ces sortes de traductions étant, en général, un passe-temps d'amateurs désœuvrés, vivant à grande distance et hors de concert les uns des autres, il n'y a pas à s'étonner que Renou lui-même ait ignoré en son temps une version bourguignonne, qui faillit faire concurrence à la sienne. Voici ce qu'il raconte à la fin de son discours-préface : « Dans le même témps que je m'occupois de cette traduction en vers français, M. Picardet, de l'Académie des Belles-Lettres, Sciences

l'éloge et la critique seraient également suspects dans ma bouche. Elle a été imprimée à Paris en 1789. J'avoue que, m'étant peu occupé des ouvrages qui concernent la peinture, je n'avais aucune connaissance de celui de M. Renou, et que je n'aurais pas même entrepris ma traduction si j'avais su qu'il en existât déjà une... »

Rabany-Beauregard avait en 1809 connu Gault de Saint-Germain au collége de Guéret où ils professaient tous deux, Rabany-Beauregard les deux classes des belles-lettres, et Gault de Saint-Germain, le *Cours théorique et pratique sur l'Art du Dessin et de l'Antiquité, sur les Monuments des Beaux-Arts, de l'Histoire et de la Nature*. Je vois cela par des extraits du *Journal du département de la Creuse,* que l'ancien pensionnaire du Roi de Pologne avait soigneusement conservés, et où il disait ou faisait dire, à propos de la distribution des prix, que « les ouvrages des élèves d'un si recommandable professeur tenaient en quelque sorte du prodige. »

Dans cette même cérémonie du 30 août 1809, M. Rabany-Beauregard « prononçait un discours de sa composition sur la sensibilité. »

Après l'année scolaire, échue le 19 août 1810, Gault de Saint-Germain paraît devoir quitter la ville, et le journal proclame que « M. Gault mériterait une reconnaissance éternelle, s'il voulait seulement donner une année de plus à ses élèves. »

A propos d'une édition qu'il avait préparée des *Lettres à un jeune artiste peintre par Cochin* et dont Guyot de Fère ne donna dans son journal que le texte en omettant les notes, le vieux Gault de Saint-Germain dit amèrement dans l'un de ses volumes manuscrits, où il a rassemblé les petites pièces de son œuvre :

« J'ai un ami dans le monde plus confiant, plus docile aux lumières d'une longue experience et qui a sous mes yeux entrepris

et Arts de Dijon, se livroit au même travail. J'étois à la fin de mon ouvrage, quand son manuscrit, qu'il a soumis au jugement de l'Académie, est parvenu dans mes mains. Cet auteur a été plus fidele que moi à son original, et ses vers sont en rimes croisées : mais nous ne nous sommes rencontrés en rien. Nous nous ressemblons seulement par la division du poëme en trois chants. J'avoue que je lui dois cette idée. Elle m'a paru raisonnable. Il m'en a coûté quelques vers au commencement ou à la fin des chants. Si c'est un plagiat, j'en conviens. M. Picardet est connu par un poëme sur la culture des fleurs, enfant de ses loisirs et de son goût pour les productions agréables de la nature. »

la traduction du poëme latin de Ch. Alph. Dufresnoy (*de Arte graphica*). Dans sa préface voici comment s'exprime mon ami Rabany-Beauregard, auteur de plusieurs poésies interessantes : « Mon ami M. Gault de Saint Germain, si avantageusement connu « dans les arts et dans les lettres.

. . . .

« Enfin j'ajoute des notes à cet ouvrage. Je souhaite qu'elles « aient aux yeux du public tout l'intérêt que j'ai tâché de leur « donner, en profitant des conseils et des secours de M. Gault « de Saint-Germain, au moins pour ce qui a rapport au « sentiment de l'art. »

« Voilà tout ce que j'ai permis à mon ami de dire de moi après m'avoir soumis sa préface, qui m'attribuait tout l'intérêt de ses notes, en grande partie composées et rédigées par moi. Il a gardé le silence à ce sujet et je l'en remercie. La brochure de mon ami a été bien accueillie du public et a été promptement écoulée dans le commerce. Celle des lettres de Cochin aurait eu le même avantage avec un peu plus de souplesse de la part de l'éditeur. »

Promptement écoulée n'est pas le mot, il fallut en 1822 changer le titre et donner comme *seconde édition*, ce qui n'était que le restant du tirage de 1810. Quant aux notes critiques et littéraires qu'avait ajoutées à son poëme de l'*Art de la Peinture*, M. A. Rabany-Beauregard, docteur de la faculté des lettres, ancien employé à la bibliothèque du Roi, ci-devant professeur de rhétorique et ensuite d'histoire à l'école centrale du département du Puy-de-Dôme, associé correspondant de plusieurs sociétés littéraires, — ces notes sont, comme la traduction, plutôt l'œuvre d'un littérateur que d'un artiste, — paraphrases de sentiment, érudition banale, où les livres de Gault de Saint-Germain font naturellement la grande autorité, je n'y trouve d'un peu curieux que l'*Appendix*, où Rabany-Beauregard a relevé les emprunts faits par Boileau à Dufresnoy. J'y signalerai encore les huit pages de Gault de Saint-Germain sur Rubens, consacrées à la facile apologie du dessin des coloristes, lequel semblant de paradoxe a fait la fortune de tant de feuilletonistes modernes, et de De Piles bien avant eux.

Les vers de Rabany-Beauregard valent bien ceux de Renou, peut-être même valent-ils mieux, mais ces élégants exercices d'école ne feraient aucun plaisir au lecteur ; ils me font, à moi, l'effet

de ces estampes gravées 200 ans après la mort du peintre, et qui, avec tout le savoir et la patience du graveur, n'ont plus rien de l'esprit et du caractère du maître. Les rudes et abstraits hexamètres de Dufresnoy m'éclairent les nobles peintures du xviie siècle. Les alexandrins de Renou et du professeur de Guéret ne me font penser qu'aux tableaux de Suvée et de Le Barbier, et de Gault de Saint-Germain.

Je retrouve bien mieux le *Dufresnoy* dans un autre poëme de son temps, rimé, celui-là, par l'un des grands génies de la France, mais sous la même inspiration de l'amitié qui avait dicté à Dufresnoy ses sages préceptes, et qui dicta plus tard à Fénelon ses deux dialogues entre Parrhasius et le Poussin, entre le Poussin et Léonard de Vinci. Ce Mignard par de telles œuvres, inspirées à trois esprits si rares, doit être compté parmi les plus actifs théoriciens de l'art français. Le lecteur entend bien que je veux parler de *la Gloire du-Val-de-grâce* (1). Ce que Perrault a fait à l'honneur de Le Brun, Molière l'a fait à l'honneur de Mignard; mais tandis que le poëme du premier n'est qu'une de ces compositions allégoriques d'une ingéniosité assez banale comme en peignait Le Brun, *la Gloire du Val de grâce* est tout un poëme didactique dont les divisions concordent exactement et logiquement avec celles de Dufresnoy. Après l'invocation au « temple majestueux »

> Qui porte témoignage à la postérité
> De la magnificence et de la piété

de la grande Princesse Anne d'Autriche, Molière interpelle sur les secrets de son art l'ami auquel la postérité doit le plus fidèle portrait du poëte comique;

> Dis-nous, fameux Mignard, par qui te sont versées
> Les charmantes beautez de tes nobles pensées. .
> Tu te tais. . . . .

(1) Watelet (plus d'indulgence eût mieux convenu à l'auteur de *l'Art de peindre*) me semble parler bien légèrement de la valeur critique du *Val-de-grâce* quand il dit : « Les vers que Molière a composés à l'occasion du plafond du Val-de-grâce, peint par Mignard, sont un éloge des travaux de son ami. Je ne dirai rien de la façon dont les détails de l'art y son traités. Molière était incomparablement mieux instruit de la marche du cœur humain et des secrets sentiments que dicte la nature, que des procédés des arts. Il paroitroit de l'affectation à m'étendre sur cette production d'un auteur devenu immortel par tant d'autres. »

Mais ton pinceau s'explique et trahit ton silence,
Malgré toi de ton art il nous fait confidence,
Et dans ses beaux efforts à nos yeux étalez
Les mystères profonds nous en sont révélez...
Il nous dit fortement les trois nobles parties

[*L'invention, le dessin et le coloris.*]

Qui rendent d'un tableau les beautez assorties,
Et dont en s'unissant les talens relevez
Donnent à l'univers les peintres achevez.
Mais des trois, comme Reine, il nous expose celle

[*L'invention, première partie de la peinture.*]

Que ne peut nous donner le travail ni le zèle
Et qui, comme un présent de la faveur des cieux,
Est du nom de divine appelée en tous lieux
Elle dont l'essor monte au-dessus du tonnerre
Et sans qui l'on demeure à ramper contre terre;
Qui meut tout, règle tout, en ordonne à son choix
Et des deux autres mène et régit les emplois.
Il nous enseigne à prendre une digne matière
Qui donne au feu du peintre une vaste carrière,
Et puisse recevoir tous les grands ornemens
Qu'enfante un beau génie en ses accouchemens,
Et dont la Poésie et sa sœur la Peinture
Parent l'instruction de leur docte imposture,
Composent avec art ces attraits, ces douceurs,
Qui font à leurs leçons un passage en nos cœurs,
Et par qui de tous temps, ces deux sœurs si pareilles
Charment l'une les yeux et l'autre les oreilles.

. . . .

Il nous enseigne à fuir les ornemens débiles
Des épisodes froids et qui sont inutiles;
A donner au sujet toute sa vérité;
A lui garder partout pleine fidélité
Et ne se point porter à prendre de licence
A moins qu'à des beautez elle donne naissance.

[*Le dessin, seconde partie de la peinture.*]

Il nous dicte amplement les leçons du dessin,
Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture,
Qui prenant d'un sujet la brillante beauté,
En sçavoit séparer la foible vérité,
Et formant de plusieurs une beauté parfaite,
Nous corrige par l'art la nature qu'on traite.
Il nous explique à fond, dans ses instructions,
L'union de la grâce et des proportions,
Les figures partout doctement dégradées. ..

La beauté des contours observez avec soin,
Point durement traitez, amples, tirez de loin,
Inégaux, ondoyans, et tenans de la flamme,
Afin de conserver plus d'action et d'ame ;
Les nobles airs de tête amplement variez,
Et tous en caractère avec choix mariez.
Et c'est là qu'un grand peintre, avec pleine largesse
D'une féconde idée étale la richesse,
Faisant briller partout de la diversité
Et ne tombant jamais dans un air répété :
Mais un peintre commun trouve une peine extrême
A sortir, dans ses airs, de l'amour de soi-même ;
De redites sans nombre il fatigue les yeux,
Et plein de son image il se peint en tous lieux.
Il nous enseigne aussi les belles draperies
De grands plis bien jettez suffisamment nourries,
Dont l'ornement aux yeux doit conserver le nu,
Mais qui pour le marquer soit un peu retenu,
Qui ne s'y cóle point, mais en suive la grâce,
Et sans le serrer trop le caresse et l'embrasse.
Il nous montre à quel air, dans quelles actions
Se distinguent à l'œil toutes les passions ;
Les mouvemens du cœur, peints d'une adresse extrême,
Par des gestes puisez dans la passion même,
Bien marquez, pour parler, appuyez, forts et nets,
Imitant en vigueur les gestes des muets,
Qui veulent réparer la voix que la nature
Leur a voulu nier ainsi qu'à la peinture.
Il nous étale enfin les mystères exquis.
De la belle partie où triomphe Zeuxis
[*Le coloris, troisième partie de la peinture.*]
Et qui, le revêtant d'une gloire immortelle,
Le fit aller de pair avec le grand Apelle ;
L'union, les concerts, et les tons des couleurs,
Contrastes, amitiez, ruptures et valeurs ;
Qui font les grands effets, les fortes impostures,
L'achèvement de l'art, et l'ame des figures.
Il nous dit clairement dans quel choix le plus beau
On peut prendre le jour et le champ du tableau ;
Les distributions et d'ombre et de lumière
Sur chacun des objets et sur la masse entière ;
Leur dégradation dans l'espace de l'air,
Par les tons différens de l'obscur et du clair.
Et quelle force il faut aux objets mis en place
Que l'approche distingue et le lointain efface ;
Les gracieux repos, que par ses soins communs,
Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns....

Il nous dit tout cela ton admirable ouvrage :
Mais, illustre Mignard, n'en prens aucun ombrage,
Ne crains pas que ton art, par ta main découvert,
A marcher sur tes pas tienne un chemin ouvert,
Et que de ses leçons les grands et beaux oracles
Elèvent d'autres mains à tes doctes miracles.
Il y faut les talens que ton mérite joint,
Et ce sont des secrets qui ne s'apprennent point.
On n'acquiert point, Mignard, par les soins qu'on se donne
Trois choses dont les dons brillent dans ta personne,
Les passions, la grâce et les tons de couleur,
Qui des riches tableaux font l'exquise valeur.
Ce sont presens du ciel qu'on voit peu qu'il assemble
Et les siècles ont peine à les trouver ensemble.
. . . .

Bientôt arrive cette fameuse tirade sur la fresque, qui a été tant de fois citée, et où se retrouve vraiment tout entière la puissance de ce grand poëte :

Et toi qui fus jadis la maîtresse du monde,
Docte et fameuse école en raretez féconde,
Où les arts déterrez ont par un digne effort,
Réparé les dégâts des barbares du Nord ;
Sources des beaux débris des siècles mémorables,
O Rome, qu'à tes soins nous sommes redevables,
De nous avoir rendu façonné de ta main,
Ce grand homme chez toi devenu tout romain,
Dont le pinceau célèbre, avec magnificence,
De ses riches travaux vient parer notre France ;
Et dans un noble lustre y produire à nos yeux
Cette belle peinture inconnue en ces lieux,
La Fresque, dont la grâce à l'autre préférée,
Se conserve un éclat d'éternelle durée :
Mais dont la promptitude et les brusques fiertés
Veulent un grand génie à toucher ses beautés.
De l'autre qu'on connoît la traitable méthode
Aux faiblesses d'un peintre aisément s'accommode.
La paresse de l'huile, allant avec lenteur
Du plus tardif génie attend la pesanteur.
Elle sçait secourir, par le temps qu'elle donne,
Les faux pas que peut faire un pinceau qui tâtonne ;
Et sur cette peinture on peut, pour faire mieux,
Revenir quand on veut, avec de nouveaux yeux.
Cette commodité de retoucher l'ouvrage
Aux peintres chancelans est un grand avantage ;

Et ce qu'on ne fait point en vingt fois qu'on reprend,
On le peut faire en trente, on le peut faire en cent.
Mais la fresque est pressante, et veut sans complaisance
Qu'un peintre s'accommode à son impatience,
Le traite à sa manière et d'un travail soudain
Saisisse le moment qu'elle donne à sa main.
La sévère rigueur de ce moment qui passe
Aux erreurs d'un pinceau ne fait aucune grace;
Avec elle il n'est point de retour à tenter
Et tout au premier coup se doit exécuter.
Elle veut un esprit où se rencontre unie
La pleine connoissance avec le grand génie,
Secouru d'une main propre à le seconder
Et maîtresse de l'art jusqu'à le gourmander;
Une main prompte à suivre un beau feu qui le guide
Et dont, comme un éclair, la justesse rapide
Répande dans ses fonds, à grands traits non tâtez,
De ses expressions les touchantes beautez.
C'est par là que la fresque, éclatante de gloire,
Sur les honneurs de l'autre emporte la victoire,
Et que tous les sçavans, en juges délicats,
Donnent la préférence à ses masles appas.
Cent doctes mains chez elle ont cherché la louange,
Et Jules, Annibal, Raphael, Michel Ange,
Les Mignards de leur siècle, en illustres rivaux (1)
Ont voulu par la fresque annoblir leurs travaux,
. . . .

L'Amitié est aveugle, comme l'Amour son frère, et ce dernier trait est hyperbolique, mais le morceau est splendide. Après avoir loué les peintures exécutées par Mignard à la chapelle des fonts de Saint-Eustache, Molière finit son poëme par une tirade

(1) L'abbé de Marsy entendait plus modestement l'usage de la fresque :

Illum humentis adhuc udo sub fornice texti,
Præcipiti celeres calamo percurrere formas
Porticibus juvat immensis. Nunc æquora pingit
Luminibus fictas procul ostendentia rupes,
Sive recedenti fugitiva palatia tecto,
Insidias factura oculis.

Tout parent qu'il fût des excellents sculpteurs décorateurs de Louis XIV, on dirait que le brave abbé n'a pas trop entendu parler de la voûte de la Sixtine ni des chambres du Vatican, et qu'il ne connait guère, en fait de fresques, que les paysages et les perspectives trompe-l'œil dont nous voyons aujourd'hui décorées les chambres des auberges italiennes.

qui n'est pas inférieure à celle de tout à l'heure. Il n'appartenait qu'à un si grand homme et d'un caractère si noble de donner à la fois ces fiers conseils à tous les ministres de l'avenir en parlant à Colbert, et ces fermes leçons à tous les plats valets d'antichambre qui ont déshonoré et déshonorent la famille des artistes et dont l'espèce intrigante bourdonne aujourd'hui bien plus échauffée et plus pressée qu'alors autour de qui dirige un bureau des beaux-arts.

Poursuis, ô grand Colbert, à vouloir dans la France
Des arts que tu régis établir l'excellence,
Et donne à ce projet et si grand et si beau
Tous les riches moments d'un si docte pinceau.
Attache à des travaux dont l'éclat te renomme,
Les restes précieux des jours de ce grand homme.
Tels hommes rarement se peuvent présenter,
Et quand le ciel les donne il en faut profiter,
De ces mains dont les tems ne sont guères prodigues
Tu dois à l'univers les sçavantes fatigues.
C'est à ton ministère à les aller saisir
Pour les mettre aux emplois que tu peux leur choisir;
Et pour ta propre gloire il ne faut point attendre
Qu'elles viennent t'offrir ce que ton choix doit prendre.
Les grands hommes, Colbert, sont mauvais courtisans,
Peu faits à s'acquitter des devoirs complaisans,
A leurs réflexions tout entiers ils se donnent
Et ce n'est que par là qu'ils se perfectionnent.
L'étude et la visite ont leurs talens à part;
Qui se donne à la cour se dérobe à son art.
Un esprit partagé rarement s'y consomme
Et les emplois de feu demandent tout un homme.
Ils ne sçauroient quitter les soins de leur métier
Pour aller chaque jour fatiguer ton portier,
Ni partout près de toi, par d'assidus hommages
Mendier des prosneurs les éclatans suffrages.
Cet amour du travail, qui toujours règne entre eux,
Rend à tous autres soins leur esprit paresseux,
Et tu dois consentir à cette négligence
Qui de leurs beaux talents te nourrit l'excellence.
Souffre que dans leur art s'avançant chaque jour
Par leurs ouvrages seuls ils te fassent leur cour;
Leur mérite à tes yeux y peut assez paroître,
Consultes-en ton goût, il s'y connoît en maître,
Et te dira toujours, pour l'honneur de ton choix,
Sur qui tu dois verser l'éclat des grands emplois.

C'est ainsi que des arts la renaissante gloire
De tes illustres soins ornera la mémoire
Et que ton nom porté par cent travaux pompeux
Passera triomphant à nos derniers neveux.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

(La suite prochainement.)

COLLECTION FELTRE.

(MUSÉE DE NANTES.)

On sait par quelle adroite initiative et quel empressement, certes fort intelligent, l'autorité municipale de Nantes a conquis cette charmante collection léguée par testament pour être ajoutée aux splendeurs du Louvre : nous n'avons rien à dire sur le refus de la création d'une salle Feltre, condition *sine quâ non* du testament. Ne connaissant point d'une façon officielle les raisons de la direction, on ne peut les apprécier : mais il est probable qu'elle ne veut point de donation avec condition : en effet, l'ensemble et l'harmonie des différentes galeries et écoles du Louvre pourraient se ressentir d'une série de salles particulières; de plus les modernes ne sont point placés dans ce temple de l'immortalité. Il serait à désirer que les legs fussent sans condition, car il y a bien des pièces précieuses qui trouveraient leur place, et conviendraient au musée, surtout dans notre école, si peu et quelquefois si mal représentée par de certains maitres.

La collection du duc de Feltre se compose de quatre-vingt-un numéros en tableaux et quelques dessins, plus trois marbres de famille. Il y a dans ce nombre des choses peu intéressantes pour l'art, comme portraits, toiles inconnues et même très-secondaires, mais aussi il y a de jolis et fort précieux morceaux, que je tâcherai de représenter d'une façon moitié littéraire, moitié artistique, à ceux que cette lecture peut intéresser.

P. Delaroche est le nom qui domine dans la rotonde créée spécialement, avec commodité, même avec luxe, pour ces hôtes chéris, reçus sans bénéfice d'inventaire par la ville de Nantes et que visitent les voyageurs de l'intelligence. Les provinces semblent trop oublier qu'il y a des personnes, et cette armée curieuse ne va qu'en augmentant, qui ne pénètrent chez elles, que pour leurs cathédrales, leurs curiosités caractéristiques et monumentales et leurs musées. Ces voyageurs, qui n'ont rien à offrir au commerçant de ces mille transformations de l'industrie pour les usages de la société et les nécessités de la vie, et qui n'ont besoin de sucre et de café que juste ce qu'il faut de l'un pour

sucrer l'autre, après le déjeuner, ces voyageurs curieux de l'art jettent, eux aussi, leur obole dans les caisses de la cité, et je pense que quelques milliers de francs dépensés intelligemment chaque année par les provinces pour leurs musées ne seraient point une mauvaise affaire, même sous le rapport de la spéculation, et rentreraient avec usure dans les coffres de la ville.

On a pu voir l'*Enfance de Pic de la Mirandole* dans une exposition en faveur de la caisse des artistes, qui eut lieu rue Saint-Lazare, je crois. On se rappelle quelle noblesse dans les traits de cette mère d'une beauté tout italienne. N'est-elle point de la noble famille de la Mirandole, feudataire de Modène, possédant Concordia et Quarentola? Quelle fierté! Et elle est bien naturelle, cette fierté : n'a-t-elle point sur ses genoux ce futur poëte et orateur de dix ans, ce polyglotte extraordinaire, qui doit confondre tous les savants avec ses neuf cents propositions *de omni re scibili?* Si le héros de cette toile n'était point ce prodigieux enfant, pourrait-on trouver à redire de la gravité un peu prétentieuse de la pose? Mais ici l'idée du peintre est heureuse par le contraste d'une main à la bouche, habitude essentiellement enfantine, et la position des jambes, qui révèle un âge plus avancé, par ce qu'elle a de grave et de recherché : la tête est pleine d'intelligence et de caractère; la couleur générale resplendit des rayons du soleil d'Italie. Ce tableau, peint pour le comte A. de Feltre, est daté de 1842.

La *Jeune fille à la balançoire* se ressent de la muse chaste de Delaroche. Nous sommes loin des balançoires des Watteau, Pater et Fragonard, où perce toujours tant soit peu le libertinage inhérent à l'esprit de ces peintres. La balanceuse dont il s'agit n'a dans le cœur que les douces rêveries d'une âme candide.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de son cœur.

Telle était l'intention du peintre et telle est aussi l'impression qu'il a obtenue. Cette composition est un peu froide; cela tient-il au caractère un peu mystique de cette jeune fille se livrant à un délassement de l'enfance? (Daté 1845, peint pour le duc de Feltre lui-même.)

Mentionnons succinctement les deux études de l'Art gothique et de la Renaissance pour l'hémicycle des Beaux-arts, un peu sèches quoique bien étudiées, et différentes têtes de moines ca-

maldules, exécutées d'après nature en Italie, et qui devaient servir pour les travaux de la Madeleine dont Delaroche avait été primitivement chargé, plus une petite esquisse de *Mazarin mourant*, écrite toute de verve, et d'un joli caractère; disons quelques mots de la première pensée de son *Hémicycle du palais des Beaux-arts*. Tout le monde connait cette magnifique composition, qui s'offre partout à l'admiration des fervents et à l'étude des artistes, grâce à l'habile traduction de Henriquel Dupont, qui sera pour le peintre son titre, son droit le plus incontestable à l'immortalité. Dans cette esquisse, *la Femme à genoux*, jetant des couronnes que le spectateur place en idée sur les têtes des illustres phalanges de l'avenir n'existe point. On pressent déjà le grand ouvrage qui sortira de cette esquisse, on prévoit ces beaux types rayonnant d'intelligence, ces groupes philosophiquement artistiques, vivant, causant simplement, dissertant sur les plus hautes questions de leurs arts; en un mot, c'est l'enfance d'une fresque dont Athènes aurait été fière. Cette esquisse est faite sur papier entoilé. A la vente de Delaroche, une répétition un peu plus grande de ce même hémicycle a été vendue 43,900 francs.

Le tableau d'H. Vernet connu sous le nom d'*Abraham renvoyant Agar*, figure dans cette collection. Ce tableau a pris un ton magnifique, on dirait qu'il a déjà reçu le baptême du temps, il ne date pourtant que de 1837 et fut peint pour le comte A. de Feltre. Quelle noblesse dans la figure, l'attitude et les vêtements du patriarche! Quelle ampleur dans les personnages! Quelle richesse de race! Leur beauté baignée dans une atmosphère tout asiatique nous fait rêver à d'autres temps et à d'autres cieux.

En revanche, un autre tableau inspiré de la ballade de Bürger, *Les morts vont vite*, et daté de 1839, est loin d'offrir, à mon avis, les mêmes qualités. A ce que le sujet offre de disgracieux, la mort étant traitée dans sa hideuse nature, avec sa face de squelette, il faut ajouter une couleur noire, contrastant avec la tête de la camarde, blanche et métallique, sur laquelle la lumière se concentre; certes, on n'y reconnaîtrait point Vernet, si ce n'est par quelques touches savantes sur l'encolure du cheval, indiquant une main habile.

Ce même sujet a été traité par Ary Scheffer d'une façon supérieure : on a pu voir à l'exposition des œuvres de cet artiste éminent

cette fougueuse esquisse conçue dans un sentiment essentiellement fantastique, exécutée de premier jet et d'une couleur chaude.

Ce second tableau de M. Vernet ne fait point partie de la collection Feltre et provient de la donation Urvoy de Saint-Bedan.

Les œuvres de Léopold Robert sont fort rares, car cet artiste mourut à quarante ans! Le musée de Nantes possède quatre pages de ce peintre infortuné : nous dirons quelques mots des trois plus importantes.

Léopold Robert est né à la Chaux-de-Fond (canton de Neufchâtel), le 13 mai 1794, d'un père horloger. Il s'occupa d'abord de la gravure, sous la direction de Charles Girardet, mais il fut bientôt poussé par les besoins de son intelligence à élargir le domaine de son travail, et à laisser déployer les ailes de son imagination. Il entra dans l'atelier de David pour s'initier aux secrets de la peinture. En 1814, il obtint le second grand prix de gravure en taille-douce; deux ans après, les bouleversements politiques ayant donné Neuchâtel à la Prusse, notre artiste perdit son titre de Français, et, comme étranger, ne put concourir. Ce fut un bonheur pour lui, car il se livra dès lors à la peinture, son art bien-aimé.

De l'atelier de David, il passa à celui de Gros, et quelque temps après, partit pour Rome, cette grande dispensatrice des lumières et de la gloire. Elle ne tarda point à briller pour lui, cette gloire, le rêve de l'artiste; car c'est alors qu'il composa ces œuvres remarquables qui l'ont fait tant regretter : son *Improvisateur napolitain,* mis en morceaux au sac de Neuilly, et dont quelques lambeaux ont été recueillis avidement par un amateur de Paris, qui pourra peut-être avec le temps reconstituer cette œuvre, le *Pèlerinage à la madone de l'Arc* et *les Moissonneurs*, qui sont tous deux au Louvre, et, chez M. Paturle, ses *Pêcheurs de l'Adriatique,* sa dernière et sa plus belle œuvre, page pleine de sensibilité et de poésie, où chaque tête vit par le sentiment et attache le spectateur par les liens les plus intimes du cœur.

Ce fut le 20 mars 1835, à Venise, que cet artiste à jamais regrettable s'est donné la mort : une passion violente conçue pour la princesse Charlotte Bonaparte, fille de Joseph, le conduisit à cet acte de désespoir. Il était entré dans cette grande passion, ayant laissé toute espérance, suivant la parole de Dante.

L'*Ermite du mont Epomeo recevant des fruits des mains d'une jeune fille*. « Ce sujet, écrivait Robert à M. Marcotte, m'a été fourni dans mon dernier voyage de Naples. C'est au sommet de la montagne la plus élevée qui se trouve dans l'île d'Ischia, que j'ai vu un ermite recevant d'une jeune fille les fruits qu'elle lui avait apportés. »

L'*Ermite* est conçu dans un grand caractère : c'est cette élévation et cette beauté que donne tout dégagement des soins matériels de la terre que l'on retrouve dans les moines de Lesueur : c'est de la grande peinture dans un petit cadre ; le ciel en est un peu négligé et semble traité à l'aquarelle, de manière à laisser toute l'attention concentrée sur les deux personnages. (Signé : Rome 1827.)

Les *Baigneuses de l'Isola di Sora*. Robert écrit encore le 12 septembre 1827 : « Quelques personnes ont trouvé dans ce tableau, destiné à M. Marcotte aîné, un peu de liberté. Ce n'a été nullement mon intention. Cependant, pour ne pas faire toujours des figures vêtues de la tête aux pieds, j'ai peint deux jeunes filles qui se déshabillent pour se baigner, je les ai supposées dans un endroit entièrement retiré, où elles ne doivent craindre aucun regard curieux. » Il ne peut venir à l'idée de personne de penser que cette toile ne soit dans les limites les plus exactes de la décence et des convenances. Bannis tes scrupules, ô chaste peintre, l'œil d'une jeune fille ne peut s'alarmer devant tes innocentes baigneuses !

La teinte générale de cette toile est un peu rouge. Robert, habitué aux étoffes brillantes et aux vêtements pittoresques du peuple italien, n'a pas donné aux chairs leur couleur naturelle. Il est probable, par l'examen du nu et par le caractère connu de l'artiste, — qui, de même que certains peintres italiens, répugnait à peindre d'après des nudités, — que ce tableau n'a pas été étudié, ni peint d'après nature. (Même signature que le précédent.)

Les *Petits pêcheurs de grenouilles dans les Marais Pontins*. L'un tient sa ligne en main, l'autre, affaissé sur le sol, semble pleurer, car sa ligne, à lui, est brisée. Ce tableau parut au salon de 1831 :

L'opinion artistique y crut lire l'histoire d'Alfred, frère de Léopold, qui s'était donné la mort : terrible exemple qui devait précipiter dans le même gouffre, quatre ans plus tard, et au milieu d'une brillante carrière, le pauvre Léopold. Ce tableau,

d'un caractère pittoresque, charme par quelque chose de nouveau et d'inconnu ; il est du domaine du sentiment et ne souffre guère l'analyse. Supérieur aux *Baigneuses de l'Isola di Sora*, il en a aussi le léger défaut d'une teinte générale briquetée. (Signé, Rome 1838.)

Le musée de Nantes est le troisième possesseur de ces deux toiles qui ont été achetées par le comte A. de Feltre à la vente après décès de M. Marcotte aîné, receveur des finances à Troyes.

Greuze est représenté par deux portraits, celui de *Saint-Morys*, membre du Parlement, et celui de son neveu, le *Comte de Saint-Morys*, pauvre enfant qui doit périr dans un duel en 1817, victime politique ! Ce dernier portrait est le plus intéressant. On y retrouve ce charme et ce vague indéfinissables du peintre de *Tournus :* légèreté dans les boucles de cheveux, langueur du regard, fraîcheur de carnation, teinte blonde générale. Ce peintre aimable possède au plus haut degré le charme de la couleur et de l'expression terrestre.

Quelle délicieuse chose, quel petit bijou, que la *Jeune femme assise, regardant une miniature,* de Bilcoq ! C'est un peintre peu connu que ce Bilcoq, si ce n'est par ceux qui s'occupent spécialement de l'école française, surtout de l'école de la fin du dernier siècle. « Il vivait en 1792, » dit le livret de Nantes. C'est bien vague ! Ne pourrait-on point chercher pourquoi nous voyons si peu de tableaux de ces petits maîtres, pourtant si charmants quelquefois ? C'est que la spéculation, de bas étage, s'entend, a effacé les signatures de ces pauvres petits maîtres, pour les faire monter, à l'aide du *non signé,* quelques degrés plus avant dans l'aristocratie artistique. C'est ainsi que nous connaissons peu toute cette école tenant à Watteau, Lancret, Pater et Boucher, qui compte tant d'artistes de talent (et ici les noms se présentent assez nombreux à mon esprit). Ces roturiers de l'art sont, pour ainsi dire, les satellites de noms plus éclatants qui ont absorbé pour eux la gloire pour le présent et même pour l'avenir.

Revenons à notre petit cadre si gracieux et si blondin : c'est une idylle amoureuse, se passant dans un joli intérieur Louis XVI ; l'élégance de la dame est en rapport avec les meubles et l'arrangement si flatteur de ce temps, tel que nous l'ont retracé les gravures de Lavreince et de Baudouin. On dirait un Fragonard, dans sa manière terminée. Eh ! mon Dieu, faites dis-

paraître la signature, si signature il y a, et le tour sera joué.

Un petit paysage de Boissieu se trouve dans la collection qui nous occupe. Les peintures de cet artiste sont fort rares, car il fut contraint d'abandonner la peinture à l'huile à la suite d'une maladie. Aussi en parcourant les divers catalogues des ventes célèbres, où figure le nom de Boissieu, n'y ai-je vu que des eaux-fortes chèrement payées, et des dessins soit à la mine de plomb, soit lavés à l'encre de Chine, et quelquefois rehaussés de couleur, bien vendus pour l'époque : mais je n'ai point constaté la présence de tableaux de ce maître, si ce n'est aux musées de Lyon et de Paris.

La famille de Jean-Jacques de Boissieu est ancienne et originaire d'Auvergne. Destiné à la magistrature, il avait pourtant l'esprit continuellement tourné à l'étude des grands maîtres; ses premiers maîtres n'eurent bientôt plus rien à lui apprendre, et les œuvres de Ruisdaël et de Berghem obtinrent toute son attention. Qui, en effet, dans les eaux-fortes de cet artiste, et dans ses précieux dessins, ne reconnaît dès l'abord le disciple par la contemplation de Berghem en première ligne, puis en général des écoles hollandaise et flamande? Arrivé à la renommée, Boissieu se lia avec les grands artistes de son époque, et dans un voyage en Italie où il accompagna le duc de la Rochefoucault, il eut le bonheur de connaître Winckelmann, et de recevoir même des conseils de ce prince de l'esthétique. On se procurait difficilement, même du vivant de cet amateur-artiste, ses dessins si finis et caressés avec tant d'amour, car il était riche, et ne produisait point pour vendre, qualité constituant l'amateur : plus tard, ruiné par la révolution, Boissieu subsista par son talent, et n'en eut point de peine, comme on le pense, jusqu'à sa mort, arrivée en 1810; il était né à Lyon en 1736.

Le paysage en question est avant tout une rareté : il représente un rocher et une tour, un chemin, puis une rivière traversée par deux cavaliers. (Signature telle : DB, pour les amateurs de monogrammes).

Passons plus rapidement que je ne le voudrais, à cause des limites de ce travail critique, qui n'est qu'une légère esquisse de sentiment et d'impression toute personnelle, sur des toiles de A. Hesse, bien composées et sagement peintes, sur un effet de soleil couchant de Gudin, relevé de ton, sur de jolies têtes de

Flandrin, de gracieuses compositions de Steuben, un beau portrait de Largillière, un Sassoferrato, tête de vierge comme tout le monde peut se la représenter, car ce peintre est loin d'être varié dans ce genre de composition.

Un tableau de Tournières représente, groupés avec art, les portraits de la famille de Maupertuis, ce grand géomètre, qui a eu la gloire de constater la configuration de la terre, et d'être l'ami du roi de Prusse, le grand Frédéric. Les toiles de cet artiste sont rares, et traitées dans le sentiment fin et consciencieux des Hollandais, dont il étudia beaucoup le faire. Tournières fit des portraits qui ont un grand caractère et une manière très-large; il fit aussi des petits sujets et des portraits de petite dimension, comme Netscher, des scènes de famille où, à côté du père et de la mère dignement graves, s'étage leur descendance aimable et gracieuse.

Ce sont ces petites compositions, habilement comprises et savamment rendues, que l'on recherche de cet artiste, et que l'on trouve difficilement; en effet, encore dans l'âge des fortes productions, Tournières, à la suite d'une brouillerie avec ses camarades de l'Académie, se retira à Caen, son pays, et abandonna la peinture. Les qualités par lesquelles nous avons brièvement signalé la nature du talent de Tournières, se remarquent dans sa *Famille de Maupertuis*.

La collection Feltre a enrichi d'un tableau de Brascassat la riche réunion des pages de ce maître, dont nous parlerons une autre fois à propos du musée de Nantes, et en a complété la douzaine. Douze Brascassat! C'est de quoi causer bien de l'envie aux grands comme aux petits, et même pour un musée, cette bonne fortune est à peu près unique, car cet artiste a produit peu, et son travail trop consciencieux et ses exigences vis-à-vis de lui-même ne permettent point d'espérer que le nombre de ses productions s'accroisse même en une petite proportion. Ses *Vaches au pâturage* font pendant à des *Moutons* d'E. Verboeckhoven. Voilà deux artistes dignes de se donner la main; Verboeckhoven, né à Warneton, en Belgique, en 1799, a une réputation européenne, et même est beaucoup plus estimé partout ailleurs qu'à Paris, où notre école, procédant d'une autre manière et péchant par l'excès contraire, nous a habitués à ces impressions poétiques, à ces pages non terminées qui laissent rêver l'esprit

plus à l'aise, et moins esclave de l'idée du peintre. Verboeckhoven, héritier des Flamands, ainsi que ses confrères de l'école belge, fidèle à ses illustres aïeux, conserve leurs traditions qui, s'altérant avec la suite des années, se ressentent quelquefois d'un peu de sécheresse; quelque chose de léché et de la nature de la peinture sur porcelaine, caractérise en effet la peinture belge. Mais cela n'empêche point le mérite de cet artiste, le premier animalier d'au delà les frontières. Ses moutons sont étudiés avec soin et rendus avec un fini précieux. Ce tableau manque un peu d'air et de paysage, mais toute l'attention est portée sur ces personnages bêlants, et la nature de cette composition l'exigeait ainsi, car cet artiste excelle dans ses paysages, aux collines vaporeuses et aux lointains indéfinis.

Voici un charmant échantillon d'un peintre que la mort nous a enlevé bien jeune encore. Dominique Papety, né à Marseille en 1815, est mort à Paris en 1849. *Une jeune femme à genoux prie devant la sainte Vierge*, et deux *pifferari*, debout à gauche, jouent de leurs instruments, qualifiés de discordants par le livret, ce qui est peut-être une médisance, sinon une calomnie.

Ce tableau, dont la composition et le sujet révèlent l'élève de Léon Cogniet, pour la pâte et les procédés matériels, est tout à fait original, et même possède une largeur et un gras de touche que l'on ne trouverait point dans le maître. La jeune femme a un charme exquis; son habillement est élégamment pittoresque; l'artiste lui fait tourner le dos au spectateur, et de sa part c'est une adroite coquetterie, car l'esprit intrigué aspire à connaître cette pieuse beauté, qui semble réunir la volupté espagnole à la riche nature italienne, et reste ainsi dans un désir d'autant plus ardent qu'il n'est point satisfait.

Une pochade vigoureuse de Diaz, *Déroute de cavaliers turcs,* a été évidemment composée sous l'inspiration de Descamps, ce si grand artiste. Narcisse Diaz de la Pena, que l'on croit Espagnol généralement dans le monde, est né à Bordeaux en 1808, mais il est d'extraction espagnole. Il n'est personne qui n'ait vu les compositions de ce peintre, impressions aimables qui révèlent une facilité qui lui a été funeste, car ce fut pour lui un obstacle qui ne lui permet pas d'atteindre aux hautes régions de l'art, où l'on n'arrive point sans étude et sans travail.

Nous allons clore l'examen rapide de la salle Feltre, par le

portrait de *la Camargo* de Nattier, la plus jolie production que l'on puisse voir de ce peintre de portraits, le minois le plus provoquant de danseuse que l'on puisse imaginer : une chose d'un charme et d'un attrait de physique et de costume, voilà pour l'héroïne; de verve et de facture brillante, voilà pour le peintre, difficile à décrire dans toute sa séduction. On ne peut certes placer une plus gracieuse arrière-garde à ce travail.

Marie-Anne Cuppi descend par son père d'une grande famille d'Italie, qui a compté parmi ses membres un cardinal, mort doyen de la pourpre romaine. Cette famille s'allia à une noble maison d'Espagne, celle de Camargo, par le mariage du grand-père de notre danseuse, qui prit, comme on peut le voir déjà, le nom de sa mère, pour sa profession. Un patrimoine gaspillé par les dépenses et les prodigalités maternelles obligea le père de la Camargo à donner des leçons de danse à Bruxelles pour subsister. La jeunesse de cette petite fille s'épanouit au bruit du crincrin de son père, son éducation fut la danse et ses aptitudes se développèrent d'une façon rapide et étonnante pour la chorégraphie. Ce que c'est que des destinées! celle qui devait être une grande dame, une duchesse de haute lignée, devint la danseuse Camargo, dont les succès ont été chantés par tous les poëtes, dont la gentillesse et les grâces ont été applaudies par tous ces brillants gentilshommes, aussi distingués et élégants dans la vie du monde qu'ils étaient terribles et indomptables dans les camps, comme aux combats!

Jean-Marc Nattier a été à la hauteur de son modèle dans ce ravissant portrait :

. . . . Des mains de Nattier un tableau vient de naître,
Qui méritait bien d'en sortir,
Et dont l'heureux modèle est fait pour assortir,
L'habileté du plus grand maître. (29 août 1750.)

Ces vers, que j'ai lieu de croire inédits et que le poëte Pesselier fait adresser par la voix allégorique de la gravure au comte d'Argenson, secrétaire d'État, à propos de son portrait peint par Nattier, se trouveraient mieux à leur place, s'ils étaient adressés à celui de la Camargo.

Jamais je n'ai vu Nattier si puissant, si coquet, si brillant, si vigoureux, que dans ce morceau où l'inspiration d'un modèle de

formes et d'attaches essentiellement aristocratiques, lui a prêté de nouveaux charmes. En général il est gris, dans ses chairs et ses vêtements; sa couleur semble provenir d'ardoise pilée, ce qui contraste désagréablement avec le rouge qui farde les joues de ses femmes, et les fait ressembler à des poupées. Ici rien de semblable, tout est naturel, tout est éclatant, chair et étoffes; le bon goût et la coquetterie ont présidé à chaque détail.

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!

a écrit Voltaire, et ainsi a peint Nattier.

F. DE VILLARS.

LES TROIS DROUAIS.

Dans la famille Drouais comme dans celle de Vernet, le talent a été héréditaire : mais, moins heureux que cette dernière, les Drouais ont eu leur gloire brisée subitement par la mort du dernier des trois, qui devait jeter sur leur nom tout l'éclat qu'Horace Vernet, le plus illustre de sa race, a jeté sur le sien.

Hubert Drouais le père est né à la Roque, en Normandie, en 1699. Ses parents étaient pauvres, et il fut lui-même par conséquent sans ressources dès ses jeunes ans : mais son étoile dès sa naissance l'avait marqué peintre, et il était poussé et inquiété par ce principe inné qui, faisant vaincre tant de difficultés aux artistes, les rend triomphants soit de la misère, soit de la volonté des parents, lorsque ceux-ci ont des moyens d'existence ou des professions élevées, et en fin de compte les conduit à ce point si ardemment désiré, à ce but entrevu avec tout le prestige d'un avenir doré, au milieu des fatigues, des veilles, nonobstant la faim quelquefois.

Notre peintre trouva un protecteur, bien plus, un sauveur, dans un religieux feuillant, qui était tout à la fois fils et père d'artistes illustres, les de Troy.

Ce religieux lui donna une lettre de recommandation pour son père et par une si bonne fortune décida du sort du jeune Drouais.

Avec tout le goût de l'artiste normand pour la peinture et l'ardeur qu'il mit dans ses études, il ne tarda point à faire de grands progrès : n'était-il point en effet à la source des lumières et des bonnes leçons, à cette école des de Troy, dont le fils surtout est un brillant représentant de notre école? Malheureusement pour Drouais, la mort lui enleva son maître au moment où, grâce à ses conseils, le talent de l'élève commençait à grandir; mais les protecteurs ne lui manquèrent point; l'égoïsme, cet affreux défaut d'absorption et de concentration personnelles, qui est un signe caractéristique de notre époque, était loin d'être le défaut des artistes de ce temps, artistes qui savaient allier ce que l'art a de distingué par lui-même à l'élégance de l'homme du monde et du gentilhomme.

Nattier, Oudry, J.-B. Vanloo, lui offrirent leurs conseils avec leurs protections. Aussi Drouais fut bientôt reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1730 (25 novembre), sur la présentation du *Portrait de Joseph Christophe de Verdun*, peintre ordinaire du roi, et professeur en son Académie. Ce portrait est d'un grand aspect; bien que la simplicité en soit le caractère général, on y voit l'étude des maîtres qui ont précédé, et surtout la manière simple et noble de Rigaud. Il a été gravé par Louis Surugue, pour son morceau de réception à l'Académie en 1735, et se voit à l'École des Beaux-Arts.

Le second portrait qui ouvrit à Drouais les portes de l'Académie fut celui de Robert le Lorrain, sculpteur du roi, et recteur à l'Académie de peinture et de sculpture. La tête du sculpteur est vive et intelligente; elle est coiffée d'une sorte de bonnet de velours un peu lourde aux yeux, mais que l'on retrouve quelquefois dans les portraits du temps.

Robert tient un crayon de la main gauche. Ce portrait, gravé par J.-B. Lebas en 1730, se trouve actuellement à Versailles.

Avec la consécration académique, la renommée ainsi que la besogne ne tardèrent point à arriver au jeune académicien : il fit les portraits de mesdemoiselles Pélissier, Gaussin, Camargo et de tous ceux qui avaient un nom dans les sciences et les arts.

Je ne sais à quelle cause attribuer la rareté des ouvrages de cet artiste : on n'en voit ni dans les musées, ni dans les cabinets particuliers, ni même dans le commerce et les ventes publiques. Ne serait-ce point qu'on le confond habituellement avec son fils, beaucoup plus connu par les amateurs, et dont nous allons nous entretenir?

Hubert Drouais, sur la fin de sa vie, abandonna tant soit peu la peinture à l'huile pour la miniature dans laquelle il se fit un nom. Il eut en effet pour ses petits portraits un succès égal à ses portraits à l'huile suivant les rares indications que l'on trouve sur cet artiste. La couleur des uns et des autres est fraîche, brillante et naturelle : il peignit aussi au pastel.

Drouais mourut le 9 février 1767 d'une attaque d'apoplexie et de paralysie, aimé et estimé de ses confrères et de ses amis ; il eut aussi la grande jouissance pour un père, et un père artiste, de jouir des succès et de la gloire de son fils.

François-Hubert Drouais est né à Paris, le 14 décembre 1727,

de Marie Lusuriez et d'Hubert Drouais, peintre du roi, dont nous venons d'esquisser légèrement la vie. Son père fut naturellement son premier maître. Il agrandit ses qualités et ses talents dans les ateliers de Nonotte, Carle Vanloo, Natoire et Boucher.

Les études de Drouais le fils furent sérieuses, ayant la nature pour guide, bien que les matérialistes de l'art nous accorderaient difficilement ce point, ne considérant dans ce peintre que le maniéré de son coloris et ses chairs où le rouge et le blanc broyés ensemble n'offrent qu'une vie artificielle; mais ces défauts, comme nous le verrons plus tard, furent des concessions de l'artiste, premièrement à la mode, et ensuite aux femmes qu'il peignait. L'influence de ses maîtres se retrouvent parfois dans quelques-unes de ses compositions : on aperçoit C. Vanloo dans ses portraits d'enfants, en costumes de genre; on se souvient de Boucher dans les portraits de Marie Gabriel, comte de Choiseul et Michel Félix, chevalier de Choiseul, composition gravée par Delalive; l'arrangement des personnages, l'impression du paysage, indiquent évidemment l'influence de Boucher.

Les jours ne suffisaient point à l'ardeur du jeune peintre; ne pouvant se livrer aux études sérieuses de la peinture pendant ses soirées, il les employait à dessiner, à composer. F.-H. Drouais ne tarda point à recueillir les fruits de son travail et de ses constantes applications, il fut agréé à l'Académie à vingt-sept ans.

Les expositions étaient annuelles dans ce temps. Drouais y brilla de tout l'éclat de son gracieux talent. Il exposa le portrait de sa mère, et la composition connue sous le nom du *Petit Polisson*. Le résultat de ses succès fut d'être recherché dans le grand monde; une foule de jolis visages avaient hâte d'être représentés par un pinceau qui n'excluait ni les grâces ni les charmes féminins; il fut appelé à Versailles en 1757 pour faire les portraits de messeigneurs le duc de Berry et le comte de Provence; ces portraits plurent à toute la cour, et, ce qui était plus important pour le peintre, obtinrent l'assentiment du maître lui-même.

Le résultat de la satisfaction royale ne fut point longtemps à porter ses fruits; les portraits de la famille royale et du roi furent commandés à l'artiste. Même succès à Versailles qu'à Paris.

Les palmes mondaines étaient loin de suffire à l'ambition de notre jeune artiste; il en est de plus solides, celles qu'accordent les artistes eux-mêmes, auxquelles aspirent tous les combattants

de la noble phalange des arts. Le 25 novembre 1758, Drouais se présenta à l'Académie avec les portraits de Coustou et de Bouchardon.

Le premier est au palais des Beaux-Arts, le second à Versailles : il s'agit ici d'être digne de ces deux modèles, de ces deux illustres statuaires; Drouais va déployer tout son talent; tout ce que sa palette contient de vérité et de charme va être employé. Le portrait d'Edme Bouchardon, qui, gravé par Beauvarlet, servira à la réception de ce dernier à l'Académie en 1776, respire un caractère de noblesse qui contraste d'une façon pittoresque avec la simplicité des vêtements. Il règne sur le visage de l'auteur de *l'Amour se façonnant un arc dans la massue d'Hercule* une douce bonhomie et une expression intelligente que l'esprit est satisfait de trouver dans les traits de cet homme distingué.

La réception de l'auteur du portrait de Bouchardon est enlevée victorieusement, et, la postérité qui semble n'accorder à Drouais que la partie gracieuse de son art, est forcée en cette occasion d'être l'écho du public en 1758.

Nous rentrons dans une seconde phase du talent de Drouais. L'influence de la mode, des concessions à ses modèles favoris vont exercer de l'influence sur son talent qui, perdant du côté de la vigueur et de la partie sérieuse de l'art, gagnera dans le gracieux et le maniéré. L'habitude de faire des portraits de femme, « si rarement contentes de leurs peintres parce qu'elles le sont trop d'elles-mêmes, » les mœurs du temps, la mode, l'usage des dames de l'aristocratie et de la bourgeoisie de se farder le visage de blanc et rouge, tout cela réuni a causé le sacrifice du peintre à la muse de la décadence.

Ici se placent, dans l'œuvre qui nous occupe, un grand nombre de portraits d'enfants et de femmes, les unes jeunes et jolies, d'autres luttant par l'art contre les années et cherchant à réparer des ans l'irréparable outrage, suivant l'expression de Racine; d'autres enfin qui, prenant leur parti en braves, ont posé devant le peintre dans la simplicité sans apprêts et sans correctifs d'une jeunesse finie et d'une vieillesse commencée.

La grande vogue de Drouais comme portraitiste s'explique par son aptitude parfaite à conserver la ressemblance et en même temps à tirer parti de la beauté d'une femme bien qu'indécise et contestable. La fraîcheur de son coloris, le brillant de ses tons,

l'agrément dont il savait orner tous les caprices de la mode qui constituent la parure et l'élégance d'une toilette, la douceur de ses contours, la grâce de ses ajustements l'ont fait à cette époque le peintre des dames par excellence. Au salon de 1761, Diderot, dont l'humeur spirituelle et inégale déchire à belles dents les réputations établies alors et consacrées de nos jours, et quelquefois critique d'une façon partiale des morceaux qui ne sont pas dépourvus de mérite, Diderot, dis-je, distingue d'une façon très-élogieuse le tableau du jeune élève de Drouais : Il est impossible d'imaginer une mine plus remplie de gentillesse et de malice. Comme ce chapeau est fait! Comme ces cheveux sont jetés! C'est la mollesse et la blancheur des chairs de son âge, et puis une intelligence de lumière tout à fait rare et précieuse.

Il termine en émettant le vœu que ce petit tableau lui appartînt. « Je le mettrais sous une glace, dit-il, afin d'en conserver longtemps la fraîcheur. » En revanche, au Salon de 1765, sa verve railleuse reviendra sur ses éloges, et son impressionnabilité nerveuse va se traduire par une critique qui n'est point dépourvue de vérité dans ce qu'elle a d'exagéré : « Tous les visages de cet homme-là ne sont que le rouge vermillon artistement couché sur la craie la plus fine et la plus blanche. »

Drouais peignit à différents intervalles le comte de la Marche, M. et madame de Buffon, au Salon de 1761. Une scène enfantine, au salon de 1763, la *Leçon d'équitation*, gravée par Beauvarlet en 1767, a été présentée à monseigneur le comte d'Artois et à Madame. La description de ce tableau de genre, représentant les portraits du comte d'Artois et de mademoiselle Clotilde, qui fut reine de Sardaigne, est dans la notice du Louvre, école française, mais le tableau n'est point placé. La petite fille placée sur un mouton, qui a l'air tout à fait d'être en carton, est coquettement arrangée; elle tient un panier de fruits dans la main droite : le petit garçon qui se trouve à côté d'elle est revêtu de l'ordre du Saint-Esprit; la scène se passe dans un frais paysage. Le pendant, par la composition, de ce tableau, la *Leçon de musique*, est moins agréable, et par la coiffure militaire d'un des enfants et par la figure excentrique du carlin que l'autre enfant s'efforce à faire jouer d'une espèce de luth. La *Petite fille à la bulle de savon*, gravée par Marie-Louise-Adélaïde Boizot, a un charme extrême de fraîcheur, de grâce enfantine; son costume est né-

gligé d'une façon pittoresque; sa coiffure consiste en un large chapeau de bergère avec une gaze se rattachant sous le menton. L'expression de cette petite coquette est délicieuse, et on pourrait même ajouter plus coquettement mignarde que son âge ne le comporte.

Le *Petit garçon au château de cartes,* qui a été gravée par la même personne, offre les mêmes qualités artistiques, les agréments du sujet en moins.

Le *Portrait du prince de Gallitzin,* gravé par J. Tardieu, est fort riche de costume et de détails.

Le prince, assis sur un canapé, est vu jusqu'aux genoux; il tient un papier de la main droite et s'appuie sur un riche et charmant petit bureau style Louis XVI, dont les cuivres, finement ciselés, ouvrage de Goutières, peut-être (un grand artiste lui aussi dans son genre), se détachent et font pour ainsi dire relief; sur ce bureau est placée une sphère. Ce portrait, agréablement composé, est d'une grande élégance.

Henri-Louis Duhamel, de l'Académie des sciences et inspecteur de la marine, seigneur de Monceau et de Vrigny, a été peint aussi par Drouais le fils; il est représenté crayonnant une carte d'architecture navale, ce qui est un indice de ses fonctions. Ce morceau a été gravé par Moitte. Voici un portrait ravissant et par l'impression générale et par l'image elle-même : c'est celui de Bandieri de Laval, maître à danser des enfants de France et de madame la Dauphine, directeur de l'Académie royale de danse, et maitre des ballets du roi. Ce charmant portrait d'un joli jeune homme, un peu mignon et efféminé d'aspect, est d'une impression pleine de fraicheur et d'amabilité; il fut peint à Fontainebleau en 1765. Bandieri fut en vogue pour l'idée qu'il eut d'introduire des militaires sur le théâtre, ce fut en 1754; les pompes théâtrales eurent désormais plus d'éclat et de solennité et par le nombre et par les costumes de ces nouveaux comparses.

Je note pour mémoire le portrait de Turgot, peint en 1767; la figure en est peu agréable et même maussade. La beauté à son déclin de madame de Pompadour a été représentée plusieurs fois par Drouais; il existe un de ces portraits en buste au Musée d'Orléans. La marquise, qui est morte à quarante-trois ans, est peinte à l'âge d'environ quarante ans, âge funeste où il faut retenir à force d'art des charmes qui s'enfuient et une jeunesse

qui n'est plus. Drouais possédait un merveilleux pinceau pour ces coquettes, ayant parcouru la plus belle partie de leur carrière; il avait le secret de ce broiement de vermillon et de craie, que lui reproche Diderot, à juste titre lorsqu'il s'agit de la jeunesse et de la beauté, mais à tort lorsque, comme dans cette occasion, il faut fixer des attraits qui s'envolent et tromper le spectateur par le souvenir du passé.

Au Salon de 1769, le pinceau de Drouais s'est exercé, dit une lettre de Bachaumont du 20 septembre de la même année, sur les Grâces mêmes en la personne de S. A. S. madame la princesse Joséphine de Carignan. Le succès a été incontestable; mais il n'en fut pas de même pour deux portraits de la comtesse Dubarry, représentée sous les habits d'homme et de femme. Bachaumont trouve que, loin d'être flattée, la comtesse n'est pas rendue dans toute la séduction de ses charmes, et dans toute la richesse de sa ravissante nature. Le peintre lui a donné un regard minaudier qui n'est point celui de cette favorite. J'ai lieu de croire que cette critique de Bachaumont ne manque pas de justesse : d'abord sa compétence est irrécusable, car il a peint et beaucoup dessiné; il nous l'apprend lui-même dans une lettre manuscrite que j'ai lue à la bibliothèque de l'Arsenal; la petite vérole et la faiblesse de la vue ont été les raisons qui lui ont fait abandonner ses sérieuses études; ensuite je possède un portrait de la comtesse Dubarry, dans lequel ce défaut du regard minaudier, défaut qui n'en est un toutefois que pour la ressemblance, est tout à fait évident, ce qui n'empêche point que cette peinture a un charme indéfinissable. Madame Dubarry a la tête légèrement penchée sur l'épaule gauche; les cheveux, d'une grande finesse et d'un blond d'une suavité parfaite, obtenu par la poudre légèrement mise, sont relevés sur le haut de la tête et retenus par une couronne de roses; sa physionomie est un chef-d'œuvre de coquetterie; les yeux en coulisse, le nez fin, la bouche avec un sourire, tous ces traits s'harmonisent avec un succès inouï pour un même but, celui de plaire, de ravir. Le cou est long et flexible, la poitrine un peu plate, les seins peu formés, ce qui s'explique par l'âge qu'elle avait alors; car, née en 1744, elle comptait à peu près vingt-quatre ans, à l'époque où fut peint le portrait que j'ai devant les yeux; un peignoir rose, laissant dépasser une chemise de mousseline, le tout entr'ouvert sur la poitrine.

Les deux portraits de madame Dubarry exposés à ce salon, auxquels on a fait le reproche de ne pas se ressembler, ont partagé le public en deux sentiments différents. Le portrait de femme la représente en blanc avec une guirlande de fleurs; l'autre portrait nous la montre en Gilles avec la chemise entr'ouverte; la gravure nous a fait connaître ce dernier. Les femmes aimaient mieux celui-ci, et l'autre naturellement plaisait davantage aux hommes. Cette double situation d'attraction sentimentale a été traduite par des vers de l'époque :

Sur ton double portrait, le spectateur perplexe,
Charmante Dubarry, veut t'admirer partout;
A ses yeux changes-tu de sexe,
Il ne sait que changer de goût :
S'il te voit en femme, dans l'âme,
D'être homme, il sent tout le plaisir :
Tu deviens homme, et d'être femme
Soudain il aurait le désir.

Au salon de 1771 on vit un cadre, chef-d'œuvre de sculpture, et d'une riche élégance. Le haut ombragé d'un feuillage très-délicatement fouillé, au milieu duquel se trouvaient deux Amours, dont l'un bande son arc, et l'autre sortant en avant, tient une couronne suspendue prêt à couronner une mortelle et peut-être même une déesse. Au bas, deux colombes se becquètent amoureusement. Cette description, tirée d'une lettre, du 7 septembre, du même Bachaumont, nous laisse deviner ce que devait être ce magnifique cadre, dans lequel devait être placé, quelque temps après, le portrait en pied cette fois de la comtesse Dubarry. Ici encore le critique trouve la peinture inférieure à l'original. On eut tort, en effet, de réveiller et d'attirer la curiosité publique, en plaçant d'abord ce splendide cadre sans sa toile; l'attente est toujours trompée quand on tient les esprits en suspens, et pour ainsi dire aiguillonnés par l'expectative.

Madame Dubarry parut enfin représentée en Muse, recouverte d'une draperie légère et transparente, nue jusqu'aux genoux, tenant de la main droite une harpe et de l'autre des couronnes de fleurs. Çà et là, par terre, des livres, des pinceaux, différents attributs sont épars. Le fond du tableau est architectural. Le peintre a représenté cette nouvelle Muse plus grande que nature, mais la physionomie délicate et mignarde de la comtesse, ex-

cluant cette proportion tout héroïque et qui sied mal au sexe dont le charme et la grâce sont l'apanage, perdit tout ce qu'elle avait d'aimable et de séduisant, et n'eut pas même l'avantage de la ressemblance.

Les critiques du public et des artistes, les clameurs des dévots contre les jambes par trop découvertes de cette audacieuse muse et ses formes que la gaze laisse entrevoir, eurent pour résultat de faire disparaître subitement ce portrait du Salon.

Drouais fut plus heureux en représentant madame la comtesse de Provence une rose à la main. Ce portrait fut jugé très-ressemblant et rendant bien l'air d'affabilité qui caractérisait cette princesse.

Il y eut encore à cette exposition différents portraits de genre, petits garçons, petites filles, jouant avec leur polichinelle, leur chat, leur chien, rendus avec ces mêmes tons brillants qui caractérisent Drouais, et qui en ont fait le peintre de la beauté et de la jeunesse.

Au Salon de 1773, notre artiste reprend sa revanche de sa malencontreuse Muse, par le portrait en pied du comte de Clermont. Ce prince, de la maison Bourbon-Condé, était mort en 1770, âgé de 61 ans; quoique destiné à être dans les ordres depuis l'âge de 9 ans, et pourvu de nombreuses abbayes, il avait obtenu du pape une dispense pour embrasser la carrière militaire sans renoncer à ses priviléges. Il avait assisté à la bataille de Fontenoy et à toutes les campagnes de la guerre de la succession de la maison d'Autriche, et de celle de sept ans; il fut reçu à l'Académie, soutint le parlement contre la cour, et fut l'un des premiers grands maîtres de la franc-maçonnerie en France. Bachaumont, dont je suis les impressions pour ces œuvres dont nous n'avons aucun document, proclame ce portrait le chef-d'œuvre de Drouais, et comme ressemblance et comme composition; il n'accorde point les mêmes éloges au portrait du roi, rajeuni maladroitement; de madame la Dauphine, représentée en Hébé, de madame la comtesse de Provence en Diane, et de la comtesse Dubarry en Flore; le fils du duc de Cossé, représenté en Cent-Suisse, fut assez goûté sous le nom du Cent-Suisse Jules.

Le Salon de 1775 nous montre Drouais consciencieusement dans ses fonctions de peintre du roi; nous trouvons en effet quatre portraits de la famille royale; celui de Monsieur, aupara-

vant comte de Provence, représenté en pied, avec les habits de l'ordre du Saint-Esprit.

Ce portrait a été donné par Son Altesse Royale à la ville d'Angers ; la figure du prince et ses vêtements ont quelque chose de compassé et de roide, défauts qui vont ordinairement à la suite de ces pages officielles et toutes d'apparat.

La comtesse d'Artois, en habit de cour, fut très-prisée par un caractère de noblesse, d'élégance et de ressemblance tout à la fois. La fille d'Amédée III était représentée, dans une autre occasion, à mi-corps, assise sur un fauteuil fleurdelisé, avec une coiffure hautement étagée, ornée de plumes comme on en portait dans ce temps; elle a l'air rêveur et ennuyé dans ses deux portraits; mais c'était bien son air, le peintre n'était que fidèle.

Madame Clotilde, princesse de Piémont, est représentée jouant de la guitare, et Mademoiselle, malgré tout le charme dont le peintre a su la revêtir, était, à ce qu'on nous dit, plus charmante encore.

C'est le dernier Salon où nous trouvons exposés les ouvrages de F.-H. Drouais. Cet artiste, dont toutes les qualités n'avaient point été absorbées par son art, vivait heureux avec une femme qui peignait, elle aussi; il avait une fille de quatorze ans et un fils de douze, dont la nature se développait pour tous deux d'une façon à se rendre dignes de leur père, ce pauvre enfant surtout, grande et riche intelligence. Oui, tu aurais été un bien grand peintre, noble enfant, si tu avais pu vaincre ta destinée!

Drouais s'était créé une charmante habitation avec un jardin, au faubourg Saint-Honoré; mais le bonheur de l'artiste, de l'époux et du père reçut un choc mortel par une maladie dont la longueur fut une cause de grandes et de constantes souffrances jusqu'à la mort; un polype au cœur enleva ce peintre le 21 octobre 1775, et non en 1776, comme l'écrit Gault de Saint-Germain dans ses *Trois siècles de la peinture française*. Drouais avait été élevé au rang de conseiller de l'Académie royale de peinture et de sculpture, quinze mois et demi avant sa mort.

Jean-G. Drouais, cet enfant, qui avait douze ans à la mort de son père et qui excitera toujours l'intérêt le plus grand par sa nature d'élite, son culte pour le beau et le bien, son aptitude inouïe à l'étude et au travail, et enfin sa mort si tristement prématurée, cet enfant va devenir l'artiste dont nous allons dire quelques mots.

Je ne m'étendrai point sur cette dernière partie, parce que le petit Drouais, nous touchant de près, est connu de tout le monde. Il y a des notices sur sa brillante vie, mais vie d'un jour; tandis qu'on chercherait en vain quelques mots biographiques sur son aïeul et même sur son père. Ensuite, le dirai-je? il y a une certaine tristesse à parler d'une belle chose qui ne sera point terminée et qui doit nous laisser la plume brisée entre les doigts. En un mot, l'on se sent découragé d'avance d'entreprendre seulement l'ébauche d'un beau sujet.

Jean-Germain Drouais est né à Paris, le 25 novembre 1763. Ses premières années se passaient continuellement soit près de son père, soit près de sa mère qui peignait aussi; il eut donc des crayons pour jouets, la nature et la vocation artistique y poussant encore. Ces premiers essais annonçaient quelque chose de grand, et par la réussite et par la précocité. Son père disait qu'à l'âge de dix ans son fils faisait des choses que lui-même avait faites difficilement lorsqu'il avait le double de cet âge, et que s'il ne craignait la prévention et l'aveuglement paternel, il prédirait un Raphaël dans le jeune Germain. Un Raphaël, non, il se trompait; pour être le divin Sanzio, il faut avoir été touché du doigt de Dieu et vivre dans des temps de force et de foi, où un apôtre est nécessaire pour entraîner après soi toute une génération, soit religieuse, soit artistique, soit politique. Raphaël a été le symbole artistique d'un grand siècle!

Mais le jeune Drouais aurait été un artiste entre Gros et David, ces deux immenses talents : certes, il n'aurait pas abandonné les errements de David, son maître, qu'il chérissait; mais tout en conservant la pompe, la correction du peintre de l'*Enlèvement des Sabines*, il aurait senti le besoin d'animer ces beaux marbres, de dramatiser ces compositions élégantes et châtiées mais froides, d'emprunter à la couleur ses magnifiques influences, enfin de se rapprocher de Gros.

Les premières études sérieuses du jeune peintre furent confiées à Brenet (Nicolas-Guy), né à Paris en 1728, mort en 1792, académicien, puis professeur et maître du baron Gérard; les qualités de soumission studieuse et les dons naturels de l'élève ne manquèrent point de porter leurs fruits sous cette direction habile; mais c'est à l'école de David que Drouais le jeune va s'initier au grand secret du dessin et de la composition.

A l'âge de vingt ans, Drouais se présenta pour le prix de Rome, objet d'ambition des jeunes artistes. On travaille pour ce concours dans des loges où l'on ne peut communiquer avec le dehors; le terme fatal était presque arrivé, quand Drouais court près de son maître en lui portant un morceau de sa composition qu'il avait coupée en deux de découragement. « Mais vous perdez le prix par votre faute ! lui dit David. — Qu'importe ! répondit le jeune homme, si vous êtes content; le prix tombera peut-être sur quelqu'un qui en aura plus besoin que moi. » Ce désintéressement n'eut point sa récompense, car on n'adjugea point de premier prix cette année-là. Au concours suivant, en 1784, le premier prix fut enlevé par Drouais qui, pour son coup d'essai, fit un coup de maître.

Le Christ et la Cananéenne appartient au Louvre quoique non placé; la description se trouve dans l'excellente notice de M. F. Villot (École française). Ce tableau fut d'abord placé au Musée de Versailles; il est composé dans la grande manière des Poussin et des Lesueur : noblesse dans les physionomies, mouvement et vie dans les personnages, correction de dessin, charme général; les juges furent étonnés, les camarades et les rivaux du lauréat enthousiasmés; on lui fit une petite fête du Capitole romain, on le couronna de lauriers et on le porta en triomphe chez son maître et chez sa mère. Pauvre mère! que son cœur a dû battre de joie! comme un juste orgueil a dû s'emparer de son âme! Et que cette joie lui prépare des regrets qui n'en seront que plus amers!

En partant pour Rome, Drouais fut accompagné de son cher maître : « Je pris le parti de l'accompagner, a écrit David, autant « par attachement pour mon art que pour sa personne; je ne « pouvais plus me passer de lui; je profitais moi-même à lui « donner des leçons, et les questions qu'il me faisait seront des « leçons pour ma vie : j'ai perdu mon émulation. »

Arrivé dans la capitale des arts, notre pensionnaire tourna toute son attention et toutes ses études vers l'antique et vers Raphaël; il envoya à Paris, suivant la règle à laquelle sont astreints tous les élèves de l'École de Rome, un *Gladiateur vaincu et blessé,* dont le mérite satisfit l'École des Beaux-Arts de Paris.

C'est à cette époque que commencèrent ces travaux incessants

depuis le matin jusqu'au soir, quelquefois sans prendre de nourriture, cette rage de l'étude qui, malgré les remontrances de David, altérait sensiblement la santé de celui qui répétait obstinément : Vaincre ou mourir.

David quitta Rome après y être resté une année, laissant, quoique à regret, son élève dans la bonne et grande voie qu'il lui avait frayée; ce fut alors que Drouais composa son *Marius à Minturnes*, que l'on peut voir dans le Salon carré de l'École française, à côté du *Naufrage de la Méduse*. C'est l'impression de ce tableau qui m'a fait dire, en commençant, que ce peintre aurait tenu un milieu entre Gros et David s'il avait vécu. En effet, il me semble qu'il y a déjà là plus de dramatique que dans les compositions de David; le *Marius* surtout, éclairé d'une façon magistrale sur sa large poitrine, rejette la lumière qui éclaire le reste de la composition; il est le foyer lumineux de cette page qui nous rappelle à l'esprit les vicissitudes de ce grand homme de guerre, qui a connu la fortune dans tout ce qu'elle a de plus haut et de plus bas. L'attention qui se porte tout de suite sur le proscrit de Sylla a peine à s'en détacher; la draperie rouge dans laquelle est enveloppée la partie inférieure du corps, contraste d'une façon magistralement originale avec la poitrine du soldat, offrant toute la rudesse du guerrier unie aux fatigues du général vieilli dans les durs labeurs des combats. L'assassin soudoyé contre le vainqueur des Cimbres est arrêté, frappé de stupeur, à la vue de Marius, dont la figure est pleine de calme et d'une expression sévère; il s'est caché la tête dans son manteau, et reste immobile. Ce tableau fut acquis en 1816 par Louis XVIII, au prix de 1,000 francs de rente viagère, à payer à mademoiselle Doré, parente du peintre. Un *Philoctète exhalant ses imprécations contre les dieux,* nous promettait encore une œuvre remarquable; mais il causa le commencement de la maladie inflammatoire qui va bientôt nous enlever notre jeune et si intéressant artiste.

Il méditait une vaste composition, *Caïus Gracchus* sortant de sa maison accompagné de ses amis, pour aller apaiser la sédition où il allait périr. Cette composition était mûrie, les figures déjà tracées, lorsque la petite vérole, se joignant à la fièvre inflammatoire, le fit succomber au bout de quelques jours (13 février 1788). Les soins ne manquèrent point au jeune peintre à

ses derniers moments; le directeur de l'Académie, M. Ménageot, sentant toute la perte que faisaient la France et les arts, lui prodigua ses tendres sollicitudes comme un père à un fils chéri. Les regrets de ses amis d'étude furent unanimes, comme leurs applaudissements lorsque *le Christ et la Cananéenne* remporta le prix de Rome. Ils lui élevèrent dans une église de Rome, Sainte-Marie, un tombeau dont l'exécution fut obtenue au concours, par Claude Michallon, sculpteur lyonnais, qui remporta le prix de Rome, une année après Drouais.

Un médaillon représentant ce peintre, sitôt ravi et à la gloire et à une mère, surmontait un bas-relief représentant la Peinture, la Sculpture et l'Architecture traçant sur une pyramide le nom de celui qu'elles pleuraient.

Ce monument fut élevé par cotisation, et Michallon voulut lui-même contribuer aux frais matériels, outre l'exécution artistique qui lui fut confiée du bas-relief en marbre, morceau regardé comme une belle chose de notre école.

La nouvelle de la mort d'un élève dont le succès rejaillissait sur le maître, d'un ami dont les entretiens familiers lui étaient si chers, impressionna tellement David qu'il éleva dans sa demeure un petit mausolée contenant un vase funéraire et y déposa la correspondance qu'il avait échangée avec l'infatigable et studieux pensionnaire qui devait payer de sa vie des études faites avec un acharnement et pour ainsi dire une rage insensée.

Quel éloge plus grand peut terminer la notice biographique du dernier Drouais?

F. de Villars.

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Chartres des stilz estans soubz la brenche de monseigneur Saint Georges, à Valenchiennes.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Vous avez si bien prouvé dans vos savants ouvrages que les chartes des confréries étaient devenues des documents du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art, puisqu'elles nous faisaient connaître quels étaient les *chefs-d'œuvre* exigés pour être reçu maître, que je me contenterai de soumettre aujourd'hui à vos nombreux abonnés celles de la ville de Valenciennes, bien qu'elles ne remontent qu'à l'année 1588 (1).

Comme chief-d'œuvre celui qui voldra devenir M[e] painctre (2) pour pouvoir besongner de platte paincture, sera tenu et debvera pour son chef-d'œuvre faire, furnir et accomplir quelque pièche de platte paincture en huyle, de trois piedz quarrez, et ycelle pièce remonstrer et *relumer* bien deuement et suffissamment faite par devant les conestables de ladicte branche.

Les élumineurs seront tenus d'éluminer et enrichir une ymaige de telle grandeur que l'ouvrier volant passer chief-d'œuvre, volra choisir.

Les *estoffeurs*, quy sont ouvriers entre les painctres, ne besongnant en platte paincture, seront tenus d'estoffer et bien enrichir ung tableau, tant es moulures, colonnes, frizes, etc.

Les tailleurs d'ymaiges tailleront une ymaige de trois piedz, soit de pierre ou de bois, pareront et enrichiront ung tableau ou épitaphe (3), *selon l'ordre de Corienthe*, avec ses frizes et pilastres, etc.

(1) Un document beaucoup plus ancien (1366) nous fait connaître que les scelliers, les arbateurs, les marbriers, les sciriers, les *cappuisseurs*, les lormiers, les ghoheriers, les fourbisseurs d'espées, les cranketeurs (de grès) étaient aussi sous la bannière de Saint Georges.

(2) En 1476, le chaudronnier Lillois, Jehan Siret, *avoit resfectionné le pièce d'arrain sur laquelle la ville* (Lille) *est painte* (Arch. de l'hôtel de ville de Lille, reg. aux comptes).

(3) Cum peccator de pulchritudine corporis superbit, simile est ac si mortuus

Les voirriers mectront en plomb une verrière de blancq voirre, de quatre piedz, de telle fachon que leur sera déclairé par le connestable et Mes, et, avecq ce, tailler une pièche de voirre de nœuf polches de hault et sept polches de large, et, sur ycelle pièche tirer telle ymaige ou figure que bon luy semblera, *de couleur jaulne,* le tout cuire et *relumer* (sic) bien tenant.

Les broudeurs polront prendre quelque pièche, ou figure de leur art (1).

Si, maintenant, nous interrogeons les testaments de quelques testateurs Valenciennois, ils nous feront connaître le prix des tableaux placés au-dessus de leurs tombes. Ainsi, en 1570, Cornille Martin, eslit le lieu de sa sépulture en l'église et abbaye Sainct-Jehan, sa paroisse, ordonnant qu'en dedens trois ans prochains après son trespas, lui soit faict *ung tableau, en valeur de soixante livres tourn., de vingt gros la livre, si tel pourtraicture qu'il plaira à ses exécuteurs,* pour estre mis à l'endroit de sa sépulture.

Sampson Villain choisit dans cette même église le lieu de sa sépulture (1573), au-dessus de laquelle sera placé *un tableau de platte painture* (2), *contenant le grant jugement, ou aultre histoire valissant pour le moins deux cens livres tournois.*

De son côté, Jacques Haultecœur voelt et ordonne (1573) que *sy l'on pooit recouvrer certain tableau encommenchié, à lui appertenant, estant au castiau de ceste ville de Valenciennes, y porté par les Espaignolz, lorsque fut abattue et desmolie par eulx l'église de Saint-Vaast, lors sa paroisce, que ycelui tableau soit parfait en y employant la somme de deux cens livres ou environ; auquel sera mis le figy* (sic) *dudict Jacques de Haultecœur, et, en desoubz escript son nom et surnom, et le jour et an de son trespas : meismes qu'il soit mis et attachié en l'église des grises soers, pour en faire leur autel. Mais, là où ycelui tableau ne se polroit recouvrer, il vœlt que, en la ville d'Anvers, ou ailleurs, en soit acheté ung aultre de la valeur de trois cens frans, ou environ, en faisant ladicte table à peignon, et deseure ung crucify,*

de pictura sepulcri superbiat. (Summa de vitiis, xve siècle, ms. n° 83 de la bibl. de Lille, fol. 168.)

(1) Reg. communs, ms. de la bibl. de Valenciennes.

(2) Une lettre de l'empereur Michel à Louis le Débonnaire nous apprend que plusieurs entouraient les images de linges et les faisaient marraines de leurs enfants ; qu'ils faisaient tomber sur elles les premiers cheveux qu'ils leur coupaient ; que des prêtres grattaient les couleurs des images, les mêlaient au saint sacrifice, et en donnaient à la communion.

taillié en bois; à l'un des costez saint Jehan et la vierge Marie, et dedans le capiteau, Dieu le Père.

Cette même année Pierre Lestrelin lègue cent livres tourn. à l'église de Saint-Nicolas, où il désirait reposer auprès de sa femme, dans la chappelle des boulenghiers, alencontre du pilier entre *les deux arcures* allans sur l'une des allées de l'église.

Pour *ex voto* il demande *ung tableau de la valeur de cinquante ou soixante livres tourn., où soit painct l'Annontiation de la Vierge Marie par l'ange Gabriel, et, à l'ung des foeilletz, l'Annonciation aux pastoureaulx, et, à l'autre foeilletz, les troix roix venans adorer Nostre Seigneur, avecq la représentation de luy et de sadille femme deffuncte* (1). *Et, embas soit escript: Cy gisent Pierre Lestrelin, qui trespassa ung tel jour, et le jour du trespas de sa femme, disant: Priés Dieu pour leurs âmes.*

Pierre Lestrelin était, il est vrai, un ami éclairé des beaux-arts, car nous remarquons parmi ses legs *ung aigneau d'or, aiant une pierre de rubis sur la teste d'un serpent et une perle en la gueulle*; puis, *une vasselle d'argent, en laquelle est gravée d'orphaverie l'histoire d'Actéon, lequel fut estranglé de ses chiens.*

J'ai l'honneur d'être, etc.

DE LA FONS-MÉLICOCQ.

Raismes, le 3 décembre 1859.

Haute-liceurs et tapisseries de haute-lice des XIVe, XVe et XVIe siècles, mentionnés dans les archives de l'Hôtel de ville de Valenciennes.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Grâce à votre extrême obligeance, j'ai pu, dans un précédent article, faire connaître à vos nombreux lecteurs quelques artistes étrangers qui étaient venus se fixer à Valenciennes, et parmi lesquels figurent un certain nombre de haute-liceurs. Permettez-moi de leur signaler, aujourd'hui, d'abord, quelques-uns de ces derniers, puis, les tapissiers de haute-lice, dont les archives de cette ville font mention.

(1) En 1549, Philippotte de Quarouble lègue à l'église Saint-Géry *ung tableau, où est la figure du crucify, ouquel elle voelt qu'il y soit faict poindre l'imaige de sainct Phlis* (Philippe), *aussi les représentations et figures de ses feux père et mère, comme d'elle et de ses deux soers germaines trespassées.* — En 1509, Pierrart Tassart, voirier, avait choisi sa sépulture dans cette même église, *audevant du tableau de couronnement de nostre Seigneur Dieu.*

HAUTE-LICEURS.

1368. Pierrart Li Kien, tapisseur.
Noulet Bresin.
1384. Jehan de Le Crois, con dist Métrimone.
1421. Jehan Aoustin.
1430. Jehans Li Machoul.
Pierart de Latour.
1433. Jehans as Rozes (à Arras).
1442. Nicaise de le Ruyelle.
1444. Jehan Poitau, fils Pierart.
1447. Pierre de La Tour (sans doute le même que Pierart de Latour).
1449. Willaume Pain Mouilliet.
Aymery Luxa, dit Mouton.
1452. Jehan Montoire (à Arras).
1454. Jehan Boistiel.
Jehan Mariet.
1457. Jehan Le Merchier.
1458. Jehan Le Cocq.
Vers 1500, Hanot.
1502. Pierrechon Capon (de Lille).
Claix Vand Eyken (id.)
1508. Cornille Le Leu.
1520. Jehan Baude.
1546. Jehan Souppe, dit Capon (de Douai).
Jennet Watier (de Lille).
Jennet Marchant.
1548. Hermelz Zoul.
Anthoine Deskennes (de Lille).
1549. Thomas de Saint-Légier.
1550. Franchois Cuvelier (de Lille).
Josse Nysse.
1557. Anthoine Doucet.
1559. Valentin du Fro (de Lille).
Philippe Blanchart.
Jehan Destabile (de Lille).
1560. Jehan Levières.
Adrien Loir.
1562. Blase de Goy (de Douai).

Honoret Dubus (d'Orchies).

1565. Jehan Belleval.

Rolland de le Flecquière.

Bernard de Brisse.

Jehan Patoul.

Charles de Hornes.

Eloy de Ro.

Grart de Le Barre.

1570. Jehan le Bon.

1571. Jacques Annat.

1585. Jacques Wyart, fils de Ghislain Wyart.

Parlons maintenant des tapisseries de haute-lice léguées par des testateurs valenciennois.

En 1409, Jehane Casteloize lègue *une cambre de* IIII *pièces de haultelice semée de boskés*, et XII coussins de haultelice, sans armoyes.

On parle ailleurs de coussins de haultelice, à vers fons, et du bankier vermail y servant.

Les religieux eux-mêmes acceptaient des legs. Ainsi, en 1442, demisielle Jehane Boine Henris lègue à son fils, religieux à Hasnon, une demy douzaine de coussins de haultelice et le bancquier y servant.

Parmi ses autres legs, nous remarquons I *drap de lit seuwin*, *le drap de couke et les banquiers paraux*, *et* XVII *coussins seuwins*.

En 1424, Grart Despieres, juelier (joaillier), lègue VI coussins, *armoiés de ses armez* (1).

Sur les douze que mentionne le testament de Marie David, nous voyons les mêmes insignes, ainsi que sur une piers (bleue) couvertoir.

N'oublions pas ses six autres piers coussins *à papegaix*.

En 1428, Willaume Dangriel, bourgeois de Valenciennes, laisse une cambre verde, estoffée de tappis, marchepiés et de toutes aultres pièces y servans, *armoyés de ses armes et de celles de sa femme*, et XVIII coussins de haulteliche, *semés d'espruviers*.

En 1433, Jehan Samianne, monnoyer, lègue VI coussins de haultelice, *à singes*.

Dans le testament des Agnies la faveresse figurent (1439) VI vers coussins, IIII aultrez coussins de hautelice, à brun fons, III coussins de hautelice de vermeille *parge*.

(1) En 1479, Collart Creste donne à l'église Saint-Pol *ung couvretoir sanghin, armoié des armes des Creste et des Moisets*.

De son côté Marie Bernière donne (1448) I lit de XI quartiers, ossi I lit des *concques* et *toutes les concques* de le cambre surquoy yceulx lis sont, les ghourdines y servans, une paire de linchoex *de* III *toilles*, I couvretoir, II grans oreilliers, *le couvertoir de le concque*, et I banckier *tout armoyet*, avec une dousaine de coussins sanghins, *enregnié de bracques, ossi l'autel y estant*.

Parmi les legs de Me Grart Mughet, curé de Saint-Jacques, figurent une aube et ung amit y servant, ainsi que trois pans de draps de haute-liche, à *fachon de Prusse*, l'une des pièces ossi grande que les deux aultres.

La pièce suivante, que nous empruntons à l'année 1437, nous fera connaître l'engagement que contractait le haute-liceur qui vendait des tapis.

1437. « Mémor que le XIXe jour dou mois de féverier l'an mil IIIIc et « XXXVII (v. s.) vendz Pierart de Latour, hautelicherez, demorant à « Valenchiennes, à Jaquemart Genuault, demorant à Tournai, I tappis à « soie tel que à ce jour ledit Pierart avoit encommenchiet, ycelui conte- « nant de VIXX à VIIXX ausnes quareez, de l'aulne de Bruges, livrer en « leditte ville de Valenchiennes dedens le jour Nostre-Dame, en septembre « prochain venant, l'an mil IIIIc et XXXVIII, cascune aulne pour LX s. tour- « nois, telle monnoie qu'il courra à celi jour en laditte ville de Tournai. « Entendu que au recepvoir ledit tappis, ledit Jaquemart doit payer le « moittiet de ce qu'il montera, et l'autre moittiet en dedens deux ans en- « suivant apriez, parmy livrant boine fin d'iceli moittiet audit Pierart, sur « condition que, se yl ne plaist audit Jaquemart ledit tappis, yl est et « doit y estre quittez entre la fieste de Bruges et la fieste d'Anwiers, pour « le carittet qui en a esté butte. Et, se pareillement ossi ledit Pierart ne « les voelt livrer audit jour, yl est quittez pour payer audit Jaquemart « II libz de gros. De tout chou que dit est à cascune partie, tant de livrer « comme de payer, en convent à lui et au sien, partout, et à rendre tous « ceulx et frais fait et encouru à ses cause et desfaulte. Là furent présent « et pour espécial appiellet comme bourgois et tiesmoing, Jehans Dou- « bruille, *aumuchierez*, Colars Hocedy (1) et Jehans Chavez qui, par nom « de bourgois et tiesmoing, en appiellèrent li uns l'autre. Che fu fait l'an « et le jour dessus et premiers escript. »

Très-longtemps après (1467), Jehenne Joye, veuve de Simon Dugardin, donne à sa fille ung lit de onze quartiers et le *canech*, aussy le calich, les gourdines y servant avec le couvertoir pers et *tout sepmé de fleurs de lis*

(1) En 1444, il était maistre de l'artillerie de la ville de Valenciennes.

et des emures(sic) *couronnées :* ensemble le lith de couchette, callch, gourdines et couvertoir respondant audict grant lit, garnis de deux couvertoirs avec les deux des dessus, qui sont *en le cambre par terre*. Puis une demy dousaine de pers coussins de haulteliche, *où est escript A LY A LY* (1).

Trois ans après, Jehan de Bugnicourt, tainturier et marchant de waides, lègue trois coussins de haulteliche, *où il y a des pellicans*.

En 1479, nous avons à signaler deux portierres vendues avec une huplande fourée de dos de gris noir.

Au XVIe siècle, les documents sont peu nombreux. Ainsi ce n'est qu'en 1534 que la veuve de Guillaume Le Remy laisse à l'église des grises soers trois coussins de haultelice et une pièce de tapisserie, doublée de canevach.

En 1547, on parle de deux pièces de tappisserie avecq deux bons coussins de *parmentz*.

En 1555, quattre lictz et quattre chevetz, plains de plumes, avoecq une pièche de quarante aulnes de thoille, quatre *chemineaux* et une tapisserie, sont vendus IIIIXXXV l.

En 1566, Jehenne Le Conte lègue *ung linchoel de parement*, venant de sa grant mère.

Ces draps de parement figuraient, au reste, dans le mobilier des riches bourgeois du XVe siècle. Ainsi, en 1478, Thomas Le Remy lègue non-seulement des ornements d'église, des vases sacrés et une relicque d'argent, *où il y a encassé ung dent de monseigneur saint Laurent* ; mais encore *ung sanghin drap de broudure, où sont fighurez mons. saint Nicolay et pluseurs mittres, à tendre devant l'autel dudit saint*.

En 1499, Jehan de Tournay, marchand de sayes, et membre de la confrarie Nostre-Dame, con dist *des roiez*, donne à l'église Saint-Jehan un drap d'autel à fons de velour cramoisy, tout ouvré de brodure, *auquel est figuré l'image Nostre-Dame de Pitié avecq autres personnages*.

Si nous interrogeons maintenant les registres aux comptes de Lille, ils nous diront que, vers 1450, un drap vermeil, long de XIIII aunes (à XX s. l'aune), aux armes de ms., et entresemé de blancques fleurs de lys, de *blancquet*, qui sont, en champ vermeil, les armes de la ville, *servait aux honneurs et, meismement, aux plais en halle*.

Le brodeur Mathelin Le Brun, *qui y avoit brodé le hachement et les armes du duc, et y avoit assis et taillié toutes les blancques fleurs de lys*,

(1) En 1432, le curé de Vendegies avait un lit de IX quartiers, estoffé de I vert couvretoir, de II paires de linchoels, de I oreillier et d'une *coque*.

demandait XII l., comprenant dans cette somme, il est vrai, *le patron* (1) *des armes et des hachement fait par un peintre.*

La saye vermeille, bleuwe, blancque et gaune, qui y fut employée, est aussi mentionnée.

Ce drap, placé au-dessus du siége, indiquait les jours d'audience, puisque, en 1457, XXXIIII s. sont payés *au roi de l'amoureuse vie* (le roi des ribauds), *pour l'avoir par tous les jours de plès pendu et despendu.*

En 1472, un autre drap pour la même salle coûte XXVIII l. et plus.

Désireux de complaire à l'orgueilleux Charles-Quint, les échevins en faisaient disparaître (1524) les armes de Bourgogne et y substituaient celles de l'Empire. Ils commandaient, en conséquence, au peintre Luc de Respire *ung patron*, que celui-ci leur faisait payer LIIII s.

En 1450, on mentionne *un drap point, servant à mettre, en esté, au devant de la queminée de la halle.*

Les doubliers, les nappes, sont aussi fort remarquables.

Qu'il nous suffise de citer ici ung doublier (1470) *à fleurs de lis*, de X aulnes de long, et XLII aultres doubliers *de l'œuvre de Venise.*

Puis, nous voyons mentionnés *ung linchoel de parement de trois toilles*, contenant V aulnes I quartier de long, et *une presnée de nappes de Venise.*

En 1421, nous voyons figurer dans le testament de Martin Grellée II pièches *de crespes*, IIII aulnes de *toillette* (2) *de keuvrekies* et IIII *nappes atramées* (3).

Les lits d'apparat sont estorés (1413-21) de *kieute*, de *canechoeil*, *kanechuel*, de *coucke*, de II grans orelliers de *coucque*, des couvertoirs. Ils sont de VII, VIII, IX, XI et XIII quartiers.

En 1446, le mobilier d'une maison et *huisine* d'estuves se compose de linchoels, oreilliers, couvretoirs, affuloirs, kœvrekiefs, coussins, gourdines et nappes, coukes, bans, escrings, cuves, cuviers, caudrons, vaissielle d'estaing, etc.

(1) En 1578, *sept pains de terre de pottier ouvrés, pour faire les patrons des bolwercqs par les ingéniaires*, coûtent XXI s.

(2) 1582. Pièches *de thoilettes de mulquineryes; une toillette bastiche.*

(3) En 1449, une veuve lègue une paire de linchoels de let et demys *de toille atramée*, aux repenties d'entre deux pons d'Ansaing (*a*). En 1426, on mentionne une pièce de cœuvrequief *de fil crespe;* une pièce de cœuvrequief de cotton. — En 1428, un marchand de Florence, établi à Bruges, fait payer VIIIXXII l. pour certaine marchandise de soie et de *multebizée.*

(*a*) En 1419, on mentionne l'iretage, gardiu, coulembier, entrepresure et pièce de tiere, seans et gisans hors de le petite porte d'Anzaing, tenant, d'une part, au pret dou castiel le comte, et, d'aultre part et en pluiseurs lieux *au wareskaix* de le ville.

En 1447, on donne à une jeune mariée une cambre, estoffée d'un lith, couche, quaises, linchieux, couvertoirs, orilliers, coussins, bancquiers, drechoirs, escrings et autrez parties.

J'ai l'honneur d'être etc.

De la Fons-Mélicocq.

Raismes, le 30 décembre 1859.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

École des beaux-arts; discours du ministre d'État : utilité de la gravure en médailles, etc.— Académie des beaux-arts, élection de membres correspondants.— Réouverture de la salle de Melpomène au Louvre.— Incendie du château de Frédériksborg. — *L'Art dans la rue et l'art au salon.* — Un vol de gravures. — Ventes publiques, etc.

*** A l'école de Beaux-Arts, après le discours de M. le secrétaire perpétuel de l'école, M. le ministre d'État a pris la parole. Voici les conseils qu'il a donnés, et qui ont été vivement applaudis.

« Messieurs,

« J'ajouterai peu de chose à ce que vient de vous dire M. le secrétaire perpétuel de l'École. Son juste sentiment des arts et son intérêt pour vous ont su trouver les bons avis et les encouragements que pouvait suggérer le concours de cette année.

« J'exprimerai cependant un regret, c'est de voir la défaveur dans laquelle semble tomber une branche importante de l'art, la gravure en médailles. Les compositions ont été assez faibles pour qu'aucune récompense n'ait été décernée. J'espère que l'année prochaine ne nous amènera pas le même regret. La gravure en médailles est une des formes les plus utiles de la sculpture. Elle a toujours été cultivée par des artistes célèbres ; elle est digne de vos études et de votre application. Ses progrès ou sa décadence ont toujours suivi les progrès ou la décadence de l'art lui-même, et l'on peut juger d'une époque par les médailles qu'elle nous a laissées. Mais, en même temps qu'elles sont des œuvres d'art, les médailles sont des monuments historiques. Elles perpétuent la mémoire des belles actions et des grands événements ; elles reproduisent l'image des personnages illustres ; elles survivent aux monuments dont elles célèbrent la fondation. Les temps les plus reculés s'éclairent à leur lumière. Témoins irrécusables des faits qu'elles consacrent, elles traversent les siècles emportant avec le souvenir de ces faits le sceau de la civilisation qui les a créées.

« Cette destination si utile et si élevée des médailles est tellement incontestée que leur connaissance, la numismatique, est une science dont les érudits les plus profonds, comme les artistes les plus délicats, se montrent curieux.

« Tant de grandes choses s'accomplissent de nos jours, qu'elles doivent,

ce me semble, donner le désir de continuer, pour le règne actuel, la série de ces précieux monuments de notre histoire. Le génie de l'empereur et les grandes qualités de la nation en ont déjà multiplié les sujets.

« N'est-ce pas d'ailleurs une véritable satisfaction que de s'adonner à une branche de l'art qui se maintient toujours dans les hautes sphères et n'exprime que de nobles pensées? La gravure en médailles repousse tout ce qui est prosaïque; elle vit sur les sommets, au milieu des allégories; son essence et son but la garantissent de ces écueils réalistes vers lesquels les autres branches des beaux-arts ne sont que trop souvent entraînées.

« A ce propos, messieurs, vous me permettrez de vous donner un conseil, non pas un conseil technique, vos professeurs vous enseignent les régles et les secrets de votre art, mais un avis général, et qui peut s'appliquer à toutes nos études. Ne soyez pas exclusifs. Rappelez-vous que la mission de l'artiste n'est pas uniquement de créer des types du beau absolu, qu'il est souvent obligé de s'adonner à de plus humbles soins, et qu'il ne s'abaisse pas en prêtant aux choses de la vie le charme de son talent.

« Le peintre peut, sans déchoir, laisser momentanément les grandes toiles et les sujets héroïques pour orner nos habitations et égayer le foyer domestique. Le sculpteur ne doit pas seulement tailler pour l'allégorie les dieux de la fable, ou d'anciens héros, il ne déshonore pas son ciseau en l'appliquant à l'ornementation et en s'efforçant d'embellir nos demeures.

« Enfin, l'architecte, sans construire des palais destinés surtout à frapper la vue par la majesté des formes extérieures, peut rendre à l'art de véritables services en alliant les convenances matérielles à l'élégance des lignes, la judicieuse distribution de l'ensemble à l'étude et à l'harmonie des détails.

« Je me plais à reconnaître, messieurs, que depuis quelques années, de louables et utiles efforts ont été faits dans le sens que j'indique; ces efforts m'engagent d'autant plus à vous demander d'y persévérer, qu'ils ne donnent pas à mes conseils le caractère d'un blâme, mais celui d'un encouragement. »

∴ L'Académie des beaux-arts, dans sa séance du samedi 10 décembre, a rempli les vacances qui existaient dans la liste de ses correspondants. En remplacement de M. Pistrucci, graveur en médailles à Londres, décédé; M. Campana, à Rome; M. Taurel, graveur, professeur à l'Académie royale d'Amsterdam, décédé; M. Kastner, élu académicien libre;

M. Spohr, compositeur de musique à Cassel, décédé; M. Wichmann, sculpteur à Berlin, décédé.

Elle a élu : MM. Madrazo, peintre de la reine à Madrid; Mussini, peintre, professeur à l'Académie de Sienne; Cloot, sculpteur, professeur à l'Académie impériale des beaux-arts, à Saint-Pétersbourg; Verdi, compositeur de musique; Joseph Keller, graveur, professeur à l'Académie royale de Dusseldorf; Cinti, secrétaire perpétuel de l'Académie royale des beaux-arts, à Naples.

∴ La salle dite de la Melpomène du Musée des Antiques du Louvre de Louis XIV était fermée depuis un an, à cause des longs et difficiles travaux de restauration d'une grande et très-belle mosaïque placée dans cette salle, devant la statue. Cette restauration étant terminée, la salle a été rendue au public le 1er janvier.

∴ Le chateau de Frédériksbourg. — Le château de Frédériksbourg fut bâti vers 1625 par Christian IV, roi de Danemark, le chef de la ligue des princes protestants, ce prince qui, malgré ses revers et la signature humiliante qu'il apposa au bas du traité de Lubeck, emporta la réputation d'un général habile et la renommée d'un grand roi.

Ce château, qui renfermait les collections historiques et scientifiques les plus importantes du royaume, celle des antiquités scandinaves formée avec tant de soin par le roi actuel; ce palais où, parmi de splendides appartements, on admirait la magnifique salle des Chevaliers, a été réduit en cendres dans la nuit du 17 décembre.

Frédéric VII, qui en avait fait sa résidence privilégiée, dirigeait en personne les efforts des travailleurs pour sauver l'édifice des flammes; mais malgré tous les efforts, malgré l'intelligence des secours et le dévouement de tous, on n'a pu arracher au feu qu'une partie de la collection des portraits historiques.

Quand un pareil sinistre détruit ces précieux objets, reliques des arts et de la science de tout un pays, et qui sont si utiles aux générations suivantes, le monde entier doit s'en affliger.

L'incendie du château de Frédériksbourg ne sera pas seulement un désastre national pour le Danemark, c'est une perte pour les savants du monde entier.

∴ Il paraît encore des critiques sur le Salon de 1859; et sous le titre *De l'Art dans la rue et de l'Art au Salon*, M. E. de B. de Lépinois vient de

réunir une série d'articles parus dans un journal dont « l'unique ambition, nous dit M. de Lépinois, est de vivre de sept heures à minuit au soleil de la rampe. » C'est une heureuse idée d'avoir été chaque semaine chez Beugnet, chez Cachardi, chez Thomas ou chez Weil voir les œuvres que les peintres proposent aux amateurs, et c'est une bonne action de donner de la publicité aux artistes sans moyen de se faire connaître une fois que l'exposition est fermée. M. Arsène Houssaye a mis en tête de ce petit volume une préface dans laquelle il juge ainsi l'ouvrage de M. de Lépinois : « Ce que j'aime dans M. de Lépinois, c'est qu'il n'a pas été à l'école de la critique. Il s'est bien gardé d'étudier le sentiment des chefs de parti ; il a osé être tout personnel, sans souci des poétiques ambitieuses qui courent les journaux. Il voit juste et dit juste ; il ne recherche pas seulement les maîtres connus, il va à la découverte des étoiles soit qu'il étudie *l'Art dans la rue* ou *l'Art au Salon*... »

∴ Nous trouvons l'anecdote suivante dans *le Monde illustré :*

On s'est ému, ces jours derniers, dans quelques salons, d'un fait assez étrange... Un amateur de gravures bien connu, une célébrité spéciale, reçoit, l'autre semaine, la visite d'un homme titré, opulent, honoré. Pendant qu'ils causaient tous deux dans le cabinet de l'amateur, on annonce une visite :

« — Il fallait dire que je suis occupé ! s'écria le maître du logis.

« — On l'a dit, monsieur, mais la personne a répondu qu'elle attendrait...

« — Allez recevoir, dit le visiteur admis, je serais désolé de vous gêner !

« — Permettez, alors... Je vais expédier cette personne, et je reviens sur-le-champ. Tenez, voici un journal... ou si vous préférez admirer, ouvrez ce volume du *Vieux Musée français*, vous y verrez des gravures de toute variété... des merveilles ! »

Et il passe au salon, d'où il revient dix minutes après. Son visiteur lisait le journal ; pourtant l'in-folio du *Musée français* avait visiblement été dérangé, et l'amateur crut remarquer aussi quelque désordre sur la table à écrire. L'autre s'était boutonné jusqu'au menton... Pourquoi donc ?

On cause encore quelques instants, puis il s'en va, prenant assez gauchement congé :

— Qu'est-ce qu'il a donc ? se dit l'amateur de gravures, on dirait qu'il s'est formalisé que je l'aie laissé seul !

Trois jours se passent. Notre collectionneur ayant à mettre de l'ordre

dans son cabinet, veut replacer le volume en question ; il l'ouvre pour saluer les merveilles qu'il contient... et pousse un cri de surprise et d'indignation en voyant au milieu de l'in-folio un onglet laissé par une coupure toute fraîche, et fort maladroitement faite par un instrument dont le tranchant, mal dirigé, a ondulé comme à la marge d'un passe-port détaché de la souche. Il regarde la planche qui précède, celle qui suit : la gravure enlevée est une épreuve avant toute lettre et de toute beauté représentant le groupe de *Laocoon*, le chef-d'œuvre de Bervic, une chose sans prix pour les amateurs.

Notre homme crie, interroge, tempête. Le volume est-il sorti de son cabinet? Non. Les domestiques accusés en masse par un homme qui a besoin d'épancher sa colère, son chagrin, dans des cris, se justifient plus encore par l'invraisemblance de l'accusation même que par leur éloquence. Enfin l'un d'eux s'écrie :

« — Monsieur a eu dimanche une visite... qu'il a laissée seule dans son cabinet quant je lui ai annoncé le comte de N***.

« — Eh bien?

« — Eh bien, quand ce monsieur est sorti, et comme je l'aidais à mettre son paletot, j'ai vu un rouleau de papier blanc sortir du haut de son habit mal boutonné... Si c'était...

« — Taisez-vous! accuser une pareille personne... Vous êtes fou! Allez, allez-vous-en tous! »

Et, resté seul, l'amateur se rappela toutes les circonstances de la visite, et le volume assurément touché, puis abandonné contre toute vraisemblance pour le journal, le bureau dérangé sur lequel on avait dû chercher le canif, le grattoir, instrument probable du délit..., le volume dépouillé de son chef-d'œuvre, l'habit boutonné jusqu'au menton... Comment douter? Aussi, notre amateur ne douta-t-il point! Il prit la plume et écrivit à son voleur :

« *Mon cher monsieur, j'avais ces jours derniers encore, dans mon volume du* Musée français, *une superbe épreuve avant lettres et signature, du* Laocoon *de Bervic. Je ne l'ai plus. Je tiens à cette magnifique gravure comme on tient à ce qu'on possède de plus précieux, comme vous tenez, par exemple, à votre honneur! Vous sachant amateur passionné de belles estampes, si le* Laocoon *en question vous tombait sous la main, ayez la bonté de m'en faire part. Comptez, non-seulement sur ma discrétion, mais aussi sur ma reconnaissance!* »

L'autre répondit après trois jours de réflexion « que si jamais, en effet,

il voyait quelque part le chef-d'œuvre de Bervic, il ne manquerait pas d'en informer l'amateur... »

Indigné de cette feinte devant la porte laissée ouverte au remords, le volé ne s'est plus gêné et a raconté l'histoire à ses amis. C'est ainsi qu'elle court les salons avec les noms propres. L'un des deux n'est plus propre! dirait Arnal, il s'est sali! Comment finira l'affaire? Les amateurs de scandale conseillent au collectionneur une plainte en justice. Un avocat consulté a déclaré que l'action ne réussirait qu'autant que le corps du délit serait saisi aux mains de l'accusé. On en est là. Sans doute qu'à cette heure le *Laocoon* est prudemment brûlé! On l'estime quinze cents francs dans le commerce; mais cette valeur vénale est de beaucoup inférieure à sa valeur morale, *d'affection*, comme disent les *curieux*. C'est une pièce introuvable!

Ventes publiques. Les libraires chargés des ventes publiques de livres ont une habitude excellente, commode aux acheteurs et par cela même utile aux vendeurs : c'est d'annoncer l'ordre qu'ils suivront dans la mise aux enchères des livres qu'ils vendent. Cette habitude date de loin, car on trouve des ordres de vente dans les catalogues des célèbres bibliothèques de Cisternay Du Fay, du comte de Hoym, etc. Vendeurs et acheteurs se sont toujours très-bien trouvés de cette disposition. L'acquéreur, en effet, a le choix alors ou de suivre toute la vente si elle l'intéresse assez pour cela, ou d'arriver pour ainsi dire à l'heure où on vendra l'objet qu'il désire. Les libraires qui se chargent d'acheter par commission, n'accepteraient pas cette commission, s'ils ne savaient à l'avance le moment précis où ils devront se rendre à la salle de vente. Les marchands d'estampes ont bien senti l'avantage d'avertir ainsi les acheteurs et ils se sont empressés d'imiter les libraires. Les anciens marchands de tableaux, eux-mêmes, ne faisaient pas autrement, car dans plusieurs catalogues du siècle dernier on trouve l'ordre que l'expert suivra. A la célèbre vente de Randon de Boisset, cet ordre fut même publié chaque jour dans le Journal de Paris. Seuls, parmi tant d'experts renommés, les experts de tableaux de nos jours ne veulent pas se conformer à un usage si commode. Dans leur mise aux enchères ils ne suivent aucun ordre; le choix d'un tableau dépend du caprice du moment. Pendant la vente on voit l'expert promener un regard indécis sur les murs de la salle, hésiter entre plusieurs objets, et, pour en finir, mettre la main sur l'un d'eux sans qu'il y ait une raison quelconque à donner en faveur de celui-là. Il serait difficile de savoir dans quel intérêt les choses

se font ainsi ; je sais bien que les experts disent qu'ils choisissent les tableaux d'après la composition de leur auditoire, mais il serait bien plus sûr de composer leur auditoire à l'avance en attirant les acheteurs par une disposition savamment combinée dans le cabinet. Un amateur qui ne voit pas arriver le tableau qu'il désire ne reste pas dans une salle où l'asphyxie est imminente. En agissant ainsi, les experts perdent la fleur des curieux et gardent seulement ceux qui espèrent un bon marché de la lassitude de leurs concurrents.

La vente des tableaux du Comte d'Houdetot semble avoir été faite justement pour me fournir un exemple à l'appui de ce qui précède. Cette collection, qui renfermait quelques tableaux curieux, en petit nombre cependant, présentait au contraire une foule de tableaux insignifiants. La première partie a duré trois jours, et l'amateur qui désirait l'esquisse de Géricault qui a été vendue à la fin du troisième jour, a dû assister à la vente pendant tout ce temps et voir passer devant lui les tableaux les plus insignifiants avec des attributions étonnantes. Ajoutez à cela la lenteur du commissaire-priseur qui dirigeait la vente, les réflexions saugrenues de quelques spectateurs, le mouvement continuel de la tourbe qui vient voir, l'atmosphère au milieu de laquelle on est plongé, et vous comprendrez qu'il faut bien désirer une esquisse pour l'acheter à ce prix.

Une remarque à faire ici, c'est que le commissaire-priseur qui dirigeait la vente ne se servait pas du marteau pour annoncer l'adjudication, contrairement à l'usage suivi par ses confrères. La loi française, en effet, exige seulement que l'officier public annonce l'adjudication ; le coup de marteau est d'importation anglaise et n'ajoute rien à la légalité de l'adjudication. Il est même bon de constater qu'une enchère pourrait être produite utilement après le coup de marteau, pourvu qu'elle soit donnée avant que le commissaire-priseur ait prononcé le mot sacramentel *adjugé*.

J'ai dit que dans ce catalogue il y avait de singulières attributions, les prix d'adjudication vont justifier mon dire. Un tableau représentant la Résurrection de Jésus-Christ, que le catalogue donnait à *Van Dyck*, a été vendu 22 fr. Une Sainte Madeleine en extase, par *le Guide*, vendue 250 fr. Le portrait d'Erasme, par *Holbein*, 41 fr. Un Portrait d'homme, par *Jordaens*, 30 fr. Jeune Dame jouant du clavecin, par *Mieris*, 150 fr. Portrait d'homme tenant un livre, par *Rembrandt*, 290 fr. Que disait donc M. Ch. Blanc, dans son excellent catalogue de l'œuvre de Rembrandt, que les tableaux de ce maître ne s'étaient jamais vendus plus cher ? J'espère que M. F. de Laneuville lui aura prouvé qu'il se trompait. Je continue : Portrait d'un homme chauve, par *Rubens*, 65 fr. ; un Moine en prière, par

Salvator Rosa, 60 fr.; Sainte Madeleine dans le désert, par le même, 45 fr. J'en passe. Une copie du tableau de *Dominique Feti,* une Femme méditant sur une tête de mort, tableau qui est au Musée, était rangé dans l'École flamande, etc., etc.

Un joli petit tableau de *Chardin,* Une jeune fille jouant de la serinette, a été adjugé à 4,510 fr. C'est un prix exorbitant. La tête de la jeune fille laisse à désirer. Il y avait treize autres tableaux de Chardin, ou que l'on présentait sous son nom, mais aucun n'a atteint 1,000 fr. Celui qui s'est vendu le plus cher a été payé 605 fr. Il représentait Deux lapins morts et une carnassière. Les autres 300 fr. en moyenne.

Parmi les autres tableaux, une Scène de famille, par *Fragonard*, a été vendue 585 fr. La première pensée du tableau de la Méduse, par *Géricault*, 1,060 fr. Une femme portant de l'eau, étude d'après Raphaël, par le même, 560 fr. Un naufrage, par le même, 1,070 fr. Un cheval arabe à l'écurie, par le même, 550 fr. Une petite paysanne, par *Greuze*, 1,910 fr. Le Portrait d'un jeune homme, par *Holbein*, tableau d'un beau caractère, 401 fr. Un Paysage, un Coup de soleil sur des terrains éboulés, par *Huysmans*, 465 fr. La Partie de dés, par *Lancret*, 655 fr. Une jeune femme richement habillée, elle tient un œillet à la main, par *Largillière*, 1,530 fr. Ce tableau a été gravé, il a été acquis par M. Morel-Fatio. La Sagesse et la Vérité, par *Prudhon*, 1,010 fr. Une Femme amenant sa fille pour se confesser à un moine, par *Subleyras*, 800 fr. Un Moine secourant un enfant, par *Subleyras*, 505 fr. Le Portrait du Prince de Talleyrand, par *Prudhon*, il a été gravé, le catalogue l'attribue à Gros, 500 fr.

La seconde vente du Comte d'Houdetot a suivi de près la première, mais elle était beaucoup plus pauvre. On a remarqué cependant un tableau peint par *Wickenberg*, un effet d'Hiver; vue d'un canal de Hollande avec des personnages en traîneau. 1839, avec signature du maître, 2,150 fr.

En résumé la galerie de M. le Comte d'Houdetot, qui renfermait à peu près 500 toiles, n'offrait rien de vraiment beau.

∴ Il y a beaucoup d'autres ventes de tableaux anciens, de tableaux modernes, mais aucune ne mérite qu'on s'y arrête. Cependant une de ces dernières a donné d'assez beaux résultats, à peu près 25,000 fr. pour 40 numéros. Je ne sais pas ce qu'il y a de vrai dans cette vente; voici au surplus quelques prix: Un cheval effrayé par l'orage, par M[lle] *Rosa Bonheur*, a été vendu 1,120 fr. Un intérieur d'atelier, par *Chavée*, 1,145 fr. Un Souper après le bal, par *Couture*, 1,500 fr. Le Juge, par *Couture* 2,500 fr. La Courtisane moderne, par *le même artiste*, 2,495 fr. Une note

ornée de guillemets, que le catalogue attribue modestement à un *anonyme*, a dû être pour beaucoup dans ce prix élevé; j'aurais analysé cette note si je l'avais comprise, mais je préfère renvoyer les curieux au catalogue lui-même. Le Rémouleur, par *Decamps*, 1,100 fr. Comme c'est une vente de tableaux exclusivement modernes, on retrouve ici M. *Diaz* et ses trois tableaux; l'un d'eux, Galatée, a été vendu 1,020 fr. La Cruche cassée, par *Guillemin*, 825 fr. Le Soir à la ferme par *Jacque*, 950 fr. Un paysage hollandais, 560 fr. Jeune Femme lisant une lettre, par *Alfred Stevens*, 1,000 fr.

J'ai déjà fait remarquer le laconisme des auteurs de catalogues pour les ventes de tableaux modernes — *le Départ*, *le Retour*, *Marine*, *Basse-cour* — ce n'est point, comme on pourrait le croire, pour ménager le papier, car on ne trouve que cinq ou six énoncés dans une page; je n'y vois qu'un seul avantage, c'est que cela permet de représenter le même tableau plusieurs fois sans qu'on puisse le reconnaître, au moins à l'étiquette.

∴ Une vente d'objets d'art, provenant de la succession de M. le marquis d'Espies, contenait aussi quelques tableaux anciens, entre autres un tableau que le catalogue donnait à *Murillo*, en annonçant en même temps que la mise à prix serait de 10,000 fr. Il n'y a pas eu acquéreur à ce prix, et ce tableau a été retiré. Il représente deux jeunes garçons; l'un, qui est debout, mange un morceau de pain, l'autre est accroupi et se dispose à jouer aux billes; un chien regarde celui qui mange. « Nous sommes heureux de pouvoir affirmer que cette page est de Murillo, » dit l'expert dans le catalogue. Malgré cette affirmation bien nette, les amateurs n'ont pas été de l'avis de l'expert; on s'accordait seulement à le donner à l'école du célèbre artiste espagnol.

Dans cette même vente, un grand et magnifique meuble de l'époque de Louis XIII, en ébène sculpté, supporté par des colonnes torses, orné de figures mythologiques, d'amours, de bacchanales, etc., a été vendu 3,005 fr.

∴ On a présenté aux amateurs une esquisse en mauvais état du fameux tableau de la Reddition de Breda, par *Velasquez*, connu sous le nom de Tableau des Lances, qui est au musée de Madrid. Cette esquisse se présentait escortée d'une foule de certificats d'artistes et de critiques célèbres, écrits en français et en espagnol, constatant qu'elle était due à Velasquez. Cela est possible. Cependant il y a eu des incrédules qui appuyaient leur opinion d'assez bonnes raisons; pour moi, j'aime mieux

croire les certificats; il y en avait tant, que cela me paraît plus convenable; je demande seulement la permission de dire que c'était un tableau peu agréable. Il y avait bien, de ci de là, quelques étincelles de couleur, mais en somme c'était laid. La mise à prix, fixée à l'avance, était de 25,000 fr. C'est vainement qu'on l'a réduite à 20,000 fr., il n'y a pas eu acquéreur. Un marchand en offrait 5,000 fr., mais ses offres ont été refusées.

∴ Les ventes d'estampes ont encore été nombreuses ce mois-ci, et il y en a eu de très-remarquables. En première ligne je placerai celle de M. Ch. de Férol, dirigée par M. Guichardot; la plupart des pièces qui composaient le cabinet de cet amateur étaient très-belles; quelques-unes avaient été restaurées, mais avec une telle perfection qu'il fallait une attention particulière pour s'en apercevoir. C'est Rembrandt qui a eu les honneurs de la vente; il y avait 66 morceaux de ce maître, beaucoup de belle qualité et quelques-uns fort rares. L'estampe qui a été payée le plus cher, est le portrait du bourgmestre Six; elle a été adjugée au prix de 5,550 fr., acquise par un étranger; c'est M. Didot qui a été l'antagoniste de cet acheteur. Le prix est exorbitant et hors de proportion avec le mérite de la pièce. Quel prix donnera-t-on des plus belles pièces de Rembrandt?

L'épreuve ici était de second état, c'est-à-dire sans l'appui de pierre de la fenêtre, mais avec les chiffres 6 et 4 de l'année 1647 écrits à rebours; dans le 3e état, ils sont écrits dans un sens convenable. Une épreuve, aussi de second état, avait été vendue à Londres, en 1836, par M. Robert-Dumesnil, au prix de 1,924 fr.; à la vente Debois, en 1843, la même pièce fut vendue 3,000 fr. et achetée par M. Hauser. C'est surtout par la belle distribution d'ombre et de lumière que cette estampe est remarquable. Le portrait de Jean Lutma, magnifique épreuve de premier état, avant la croisée dans le fond, et avant les noms de Lutma et de Rembrandt, a été payée 2,080 fr., par M. Evans. Joseph racontant ses songes à sa famille, épreuve de premier état, 320 fr.; elle venait du cabinet Pole Carew. Jésus prêchant, estampe connue sous le nom de la Petite Tombe, épreuve de premier état, 345 fr. Il y a, au cabinet des estampes de la bibliothèque Impériale, une épreuve qui vient du cabinet du peintre Peters, et que M. Duchesne aîné a décrite comme étant le premier état. M. Ch. Blanc, dans son catalogue de l'œuvre de Rembrandt, dit à quoi tient ce premier état exceptionnel, puisqu'on n'en connaissait qu'une épreuve : « Pour simuler un état rare, unique même, et par vanité sans doute,

« M. de Peters avait gratté la toupie (qui se voit près de l'enfant couché « sur le sol), les boutons d'habit et les autres travaux qu'il voulait montrer « aux amateurs comme faits après coup. De plus, pour donner à son « épreuve, déjà faible, l'apparence d'avoir toutes ses barbes, il avait « remonté à l'encre de Chine les parties qui, dans les premières épreuves, « sont poussées au noir. » Bartsch et Claussin y ont été trompés ; il ne faut donc pas tenir compte de ce premier état ; le véritable premier état est celui qu'ils regardent comme le second, et leur troisième état, c'est-à-dire après que la planche a été retouchée par Norblin, devient le second. M. Duchesne aîné avait déjà fait remarquer que c'était par corruption que cette estampe était appelée la Petite Tombe. On la nommait, primitivement la Petite Estampe de Latombe, parce qu'un ami de Rembrandt, Perre Latombe, avait possédé cette planche. C'est ce que M. Charles Blanc a parfaitement expliqué.

La Petite Bohémienne espagnole, belle épreuve, a été vendue 645 fr., achetée par M. Arnold pour le cabinet de Dresde. Une pièce fort rare, le Lit à la française, que plusieurs personnes ne se soucient pas d'avoir dans leur collection, à cause de l'action qu'elle représente, a été vendue 345 fr. Il en est de même de la pièce connue sous la rubrique du Moine dans le blé, qui a été vendue 175 fr. L'Homme au lait, épreuve de deuxième état, 560 fr., achetée par M. Arnold. Le Paysage aux trois chaumières, épreuve de troisième état, 345 fr.; elle venait du cabinet Van den Zande, où elle avait été vendue 200 fr. Le Paysage à la tour carrée, deuxième état, 235 fr. Le Bouquet de bois, estampe rare, 286 fr., achetée par M. Arnold. La Chaumière entourée de planches, épreuve de deuxième état avec marge, 465 fr. Le Moulin de Rembrandt, 372 fr. Portrait de Faustus, épreuve de deuxième état, 395 fr. Ephraïm Bonus, épreuve de deuxième état, 505 fr. L'Espiègle, épreuve de deuxième état, 401 fr. — Les 66 numéros de Rembrandt ont été vendus 18,500 fr., c'est environ 280 fr. par numéro.

M. de Férol avait aussi une belle collection de pièces de *Martin Schongauer*. Voici les prix de ces pièces, avec les numéros de Bartsch. La *Nativité* (5), belle épreuve avec marge, 850 fr. Le *Baptême de Jésus-Christ* (8), 500 fr. La *Prise de Jésus-Christ*, belle épreuve (10), 350 fr. *Jésus-Christ devant le grand prêtre* (11), 185 fr., acheté par M. Alvin pour le cabinet de Bruxelles. La *Flagellation* (12), 400 fr.

Jésus-Christ devant Pilate (14), 150 fr. Jésus-Christ présenté au peuple (15), belle épreuve, 200 fr. Le Portement de croix (16), acheté par M. Alvin pour le musée de Bruxelles, 510 fr. La Sépulture (18), épreuve

doublée, 295 fr. Jésus-Christ à la croix (25), épreuve restaurée dans sa partie supérieure, 200 fr., achetée par M. Alvin. La Vierge debout (28), belle épreuve, 400 fr., achetée par M. Arnold. La première des vierges folles (82), belle épreuve, 300 fr. La seconde des vierges folles (83), belle épreuve, 200 fr. La cinquième des vierges folles (86), achetée 300 fr. Rinceau d'ornements, au hibou (108), achetée 295 fr.; plusieurs pièces, vendues des prix moindres, manquaient de conservation ou étaient restaurées.

Parmi les estampes d'Albert Durer, je citerai Adam et Ève, en belle épreuve, vendue 1,505 fr. La Nativité, 520 fr. La Vierge à la couronne d'étoiles, 240 fr. La Vierge aux cheveux courts liés avec une bandelette, 315 fr. La Vierge couronnée par deux anges, 300 fr. La Vierge au siége, 405 fr. Saint Georges à cheval, 340 fr., acheté par M. Arnold. Saint Jérôme dans sa cellule, 610 fr., elle venait du cabinet Maberly, acheté par M. Arnold; l'Enlèvement d'Amymone, 265 fr., belle épreuve. La Mélancolie, 301 fr.; l'épreuve porte au revers la signature de Mariette et la date de 1667. L'assemblée des gens de guerre, belle épreuve, 630 fr. Le Cheval de la Mort, 760 fr.; elle venait du cabinet Van den Zande, où elle avait été payée 500 fr. Erasme de Rotterdam, 700 fr. Philippe Melanchthon 360 fr.

De Lucas de Leyde, la Laitière, très-belle épreuve, a été vendue 680 fr.; elle venait du cabinet William Esdaile. Le portrait de l'Empereur Maximilien Ier, 505 fr.

Une belle estampe du maître de 1466, représentant Saint Christophe portant sur ses épaules l'enfant Jésus au passage d'une rivière, a été achetée 590 fr. par M. Alvin pour le musée de Bruxelles. Ce très-rare morceau, non décrit, provient de la vente de Herman Weber. Enfin le Satyre joueur de violon, par Jacques de Barbary, dit le Maître au caducée, a été vendu 370 fr. On voit que les belles pièces ne manquaient pas dans le cabinet de M. de Férol.

J'ai parlé, dans le dernier numéro de la Revue, des habitués de l'hôtel Drouot qui allaient s'y chauffer. Le second jour de la vente, je me trouvais placé auprès d'un de ces heureux de la terre, au moment où on adjugeait pour 520 fr. la Nativité, d'Albert Dürer, achetée par un des amateurs les plus distingués. A la proclamation de ce prix, mon voisin tourna vers moi des yeux impossibles à décrire. Il était évident que le prix ne lui semblait pas proportionné à l'importance de la chose vendue. Mais, ne voyant pas sur ma figure la stupéfaction qui couvrait la sienne : « Ah ! monsieur, me dit-il, croiriez-vous qu'hier ils en ont vendu une plus de 5,500 fr. qui n'était pas plus large que ça ! » Et cependant il me montrait

une main de dimension raisonnable. Quelle cruauté c'eût été à moi de désabuser ce fortuné mortel !

∴ M. David, artiste peintre, a fait vendre une très-nombreuse collection de gravures ; la vente a duré huit jours ; le catalogue se compose de 2,636 numéros, et encore, dit le rédacteur, sous ce numéro seront vendues des pièces, en grand nombre, non cataloguées. Malgré cette extrême abondance, j'aurai peu de chose à en dire, surtout après la vente dont je viens de parler. Un portrait de madame du Barry, gravé par *Beauvarlet* d'après *Drouais*, épreuve avant la lettre, a été vendu 100 fr. La Promenade de la galerie du Palais-Royal, par *Debucourt*, 87 fr. La Promenade publique, par *Debucourt*, 100 fr. Les Deux baisers, par Debucourt, 50 fr. Un petit volume, contenant 60 pièces, costumes de femmes de diverses nations et intitulé *Aula Veneris*, par *Hollar*, a été vendu 200 fr. Une Nymphe nue, dessin de *Boucher*, aux trois crayons, 110 fr. Une Nymphe surprise, par *le même*, dessin aux trois crayons, 125 fr. Une Tête de jeune fille, par *Prudhon*, et un Torse de femme, *du même*, études au crayon noir rehaussé de blanc, 80 fr. Un Palefrenier faisant courir un cheval, dessin à la sépia, par *Géricault*, 89 fr. Turc se sauvant d'une fusillade, par Decamps, aquarelle, 121 fr. On peut résumer tout cela en peu de mots : beaucoup de gravures et peu d'argent.

Je suis obligé de remettre au prochain numéro, le compte-rendu de deux ventes, l'une faite par M. Rochoux, sans nom de propriétaire, l'autre formant la quatrième partie de la vente Laterrade.

F.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE (1).

IX

Tous les écrivains, tant de l'ancien temps que des temps modernes, ont reconnu d'un commun accord l'analogie existant entre les dispositions des églises chrétiennes et celles du temple de Salomon. Cette analogie, je l'ai déjà admise et indiquée dans ma septième lettre (vol. VIII[e], pag. 473), en me fondant sur un texte explicite de Durand (2), que j'aurais pu appuyer de beaucoup d'autres, s'il m'eût fallu démontrer l'exactitude d'un fait qui ne me semble pas devoir être contesté. J'ai également indiqué, dans ma lettre cinquième (vol. VII[e], pag. 486), quelles étaient les parties constitutives des églises, mais non pas d'une manière assez complète pour que les conséquences que je veux faire ressortir de leurs diverses attributions ne m'obligent pas à mieux préciser et à entrer dans quelques nouveaux détails.

Dans le sens strict, l'église ne se compose que des divisions comprises entre les murs de l'édifice consacré, c'est-à-dire du *narthex*, du *naos* et du *bema;* mais dans un sens plus étendu, les bâtiments extérieurs tels que le *vestibulum* (πρόπυλον), l'*atrium*, l'*area*, le *baptisterium*, les *diaconica*, les *pastophoria*, etc., désignés sous la dénomination générale de *exedræ*, appartenaient et appartiennent encore au sanctuaire.

Le *vestibulum* (πρόπυλον μέγα) constituait la première dépendance

(1) Voir la livraison d'août 1859.

(2) Note 1, vol. VIII, pag. 473.

du temple, la première entrée (πρῶτος εἴσοδος), entrée tout à fait distincte de celle proprement dite où étaient les portes de l'église. Ce *vestibulum* conduisait à l'*area* (αὐλή), soit à une cour entourée tantôt des quatre côtés, tantôt de trois seulement, de galeries (*atrium*, αἴθριον) couvertes d'un toit supporté par des pilastres ou par des colonnes. Au milieu de cette cour jaillissait presque toujours une fontaine (*fons, cantharus, phiala*, λεοντάριον, ἐμβάτης, κολυμβεῖον) où se purifiaient les fidèles avant d'entrer dans le temple (1). De ces parties extérieures on parvenait au portique (πρόναος) précédant le *narthex* (νάρθηξ) et quelquefois le remplaçant. Venait ensuite le *narthex*, qui est le *ferula* des auteurs latins, d'où, en franchissant les *portes royales* (πύλας βασιλικάς), on passait à la nef (ναός, *templum, navis ecclesiæ*) qui touchait et communiquait au *bema*, appelé aussi *sanctum sanctorum* (ἅγιον ἁγίων) ou θυσιαστήριον (*emplacement de l'autel*) ou *presbyterium, diaconicum, chorus*.

Pour rendre plus clair, plus compréhensible l'ensemble de ces diverses parties, leur succession, leur aspect, laissant de côté les descriptions de Sainte-Sophie faites par Procope, par Paul le Silencieux et par d'autres écrivains, ou celles des basiliques de Tyr et de Nole, célébrées par Eusèbe et par les vers et les lettres du saint architecte Paulin, j'emprunterai à l'excellent ouvrage de M. Frédéric Hurter, *Histoire du Pape Innocent III* (2), la description de l'église de Saint-Pierre de Rome, telle qu'on la voyait à l'époque du couronnement de l'empereur Othon, parce qu'elle est plus dans mon sujet, et nous prouve qu'au commencement du XIIIe siècle rien n'était changé aux choses adoptées dans les premiers jours du christianisme (3).

(1) CHRYSOST. Hom. LII in Matth., tom I, pag. 566 edit. Francf. « *In nonnullis jam ecclesiis hunc morem corroboratum videmus, ut diligenter multi studeant, quomodo* MANIBUS LOTI, *candidis induti vestimentis* IN ECCLESIAM INGREDIANTUR. PAULIN. NOL. *ep.* XII. *ad Severum.* »

Sancta nitens famulis interluit atria lymphis
Cantharus, intrantumque manus lavat amne ministro.

(2) Traduction de MM. ALEX. DE SAINT-CHÉRON et J.-B. HAIBER. Deuxième édition. Bruxelles 1839, vol. II, pag. 189 et suiv.

(3) La science et l'exactitude de M. Frédéric Hurter sont notoires. Ses affirmations s'appuient sur des documents contemporains. Les recherches minutieuses et patientes auxquelles s'est livré cet écrivain ont répandu une grande lumière sur un siècle et des personnages que la calomnie et les préventions passionnées s'étaient efforcées de noircir.

« L'église de Saint-Pierre, située hors de l'enceinte des murs « de la ville, semblable à une mère majestueuse entourée de filles « florissantes, était placée au milieu d'un grand nombre de cou- « vents, d'églises et de chapelles; les papes ne possédaient « encore aucune habitation auprès d'elle (1), mais à chaque « solennité ils quittaient le palais de Latran pour se rendre à « cette église. Un escalier de trente-cinq marches en marbre « conduisait aux trois portes du portique, dont les murs étaient « ornés de marbre et de peintures; à l'un des côtés, on lisait sur « trois tables d'airain les noms de tous les empires, provinces,

(1) L'auteur dit trop, puisque le pape Symmaque dès le commencement du VI[e] siècle avait élevé une habitation auprès du Vatican, habitation très-modeste, il est vrai, et par conséquent peu exactement qualifiée de palais par AND. FULVIUS, *de Antiq. Urbis*, lib. I ed. Rom. 1513.

Symmachus haec primus vicina palatia Petro
Condidit; hinc alii longo post tempore patres
Ædificaverunt, coluereque protinus ædes.

Innocent III ajouta aux anciens divers bâtiments nouveaux et entoura le tout de murs et de tours. Nicolas III (JEAN-GAETAN ORSINI 1277-1280) augmenta ces constructions de façon à offrir une résidence commode au chef de l'Église chrétienne, mais ce fut Nicolas V (THOMAS PARENTUCELLI ou de SARZANE 1447-1455) qui, vers le milieu du XV[e] siècle, résolut d'accroître et d'orner le Vatican au point d'en faire le palais le plus étendu et le plus somptueux du monde, capable de procurer une habitation convenable au souverain Pontife et aux cardinaux, des logements aux officiers ecclésiastiques et civils, et où pussent se traiter toutes les affaires de la cour de Rome. Ce palais, ou plutôt cette forteresse, devait être rattaché à la ville par trois galeries couvertes (on voit que l'idée des passages date de loin) où l'on aurait étalé des marchandises. Palais et galeries devaient être entourés de chapelles, de jardins, de fontaines, d'aqueducs, etc. Bernard Rosselini fut choisi par Nicolas V pour l'exécution de ces vastes projets. Les plans furent rédigés, on mit la main à l'œuvre, mais la mort du souverain Pontife vint tout suspendre, comme on avait achevé les bâtiments qui font face à la cour du Belvédère et une partie des murs. (VASARI, *Vite de' Pittori*, ediz. senese, 1791 tom. IV, pag. 69 et suiv.) Les bâtiments du Vatican furent depuis étendus par Pie II, par Paul II, par Sixte IV, qui érigea la chapelle Sixtine et fit construire les appartements où est placée la bibliothèque et où se tenait le conclave, par Innocent VIII, qui acheva des galeries d'une grande longueur, par Alexandre VI, qui fit élever un donjon dont il décora les appartements des productions des meilleurs peintres du temps. Il serait superflu de rappeler à quel haut degré de magnificence par Bramante, par Raphaël et par Michel-Ange, Jules II et Léon X portèrent la résidence officielle des successeurs de saint Pierre. Presque tous les papes ensuite ont continué à l'agrandir et à l'embellir, et de nos jours Pie VI, Pie VII, Léon XII, Grégoire XVI et Pie IX ont glorieusement marché sur les traces de leurs prédécesseurs.

« villes et îles tributaires de l'Église romaine. On entrait par « trois autres portes, du portique sous le porche, dont le pavé de « marbre avait été établi par les soins du pape Sergius (1). Il y « avait là un pin d'airain doré, de quinze palmes de hauteur (2), « qui avait orné autrefois le mausolée de l'empereur Adrien. Une « source d'eau conduite dans des tuyaux de plomb s'élevait dans « l'intérieur de ce pin et rejaillissait le long de ses rameaux. Au-« dessus du pin, huit colonnes de porphyre supportaient un toit « doré, du haut duquel quatre dauphins dorés répandaient l'eau « dans un grand bassin que le pape Symmaque avait fait con-« struire. Des portes d'argent conduisaient du porche dans le « sanctuaire proprement dit, celui-ci renfermait tout ce que la « piété des chefs de l'Église, dont plusieurs ne se rendaient « jamais auprès des reliques de saint Pierre sans les honorer par « des présents, y avait réuni depuis plusieurs siècles en objets « précieux par leur signification symbolique, ou par la matière et « le travail. Outre le maître-autel dédié à saint Pierre, vingt-sept « autres autels s'élevaient dans la vaste enceinte de cette église, « et on ne pouvait dire ce qui frappait le plus vivement l'imagi-« nation des étrangers, ou les richesses étalées dans cet immense « édifice ou l'affluence de ceux qui arrivaient de toutes les con-« trées du monde pour prier auprès des restes du Prince des « Apôtres, affluence telle, que souvent il était impossible d'en « approcher. Là s'ouvraient des chapelles ornées des mosaïques « et des métaux les plus rares, sanctifiés par les reliques les plus « vénérables des martyrs, des docteurs et des pasteurs chrétiens; « ici les mausolées de presque tous les papes, depuis saint Clé-« ment, publiaient par leurs inscriptions ou par des symboles, « leurs actions, leurs qualités, leur piété; l'âme du chrétien était « extraordinairement émue de voir réunie dans ce sanctuaire des « plus profonds mystères l'enveloppe terrestre de tant de grands « esprits qui avaient réglé, dirigé et représenté depuis dix siècles « l'élément suprême de la vie des générations passées et qui

(1) Paul Diac. de Gest. Longob.

(2) Paul IV le transporta au jardin du Belvédère, où il est encore entre les deux paons de bronze qui furent trouvés dans le sépulcre des Scipions. L'auteur se trompe en appelant un pin ce monument, qui n'est autre qu'un fruit du pin (c'est-à-dire une *pomme de pin*). L'eau ne rejaillissait pas le long des rameaux, mais bien le long des écailles.

« s'étaient distingués comme autant de colonnes de la vérité, par « leurs sentiments et leurs actions, par leur savoir et leurs « mœurs. Dans la partie de l'église qui regarde l'orient, comme « indiquant la lumière qui s'est levée sur le monde des esprits, « le maître-autel de Saint-Pierre (1), auprès duquel ses succes-

(1) L'auteur protestant oublie que le maître-autel dont il donne une description écourtée était la *confession* élevée sur la crypte où reposaient et reposent toujours les restes vénérés des Apôtres. Je crois que le lecteur ne me reprochera pas de compléter par des détails plus circonstanciés la description de ce monument illustre. Je les puiserai dans le *Tableau des catacombes de Rome*, par M. Raoul Rochette, 1837, Bruxelles pag. 141 et suiv. « Pour ne parler que de cette confession « de saint Pierre, monument prodigieux au sein d'un prodigieux édifice, il est inté- « ressant d'observer sa forme primitive, telle qu'elle résulte d'une description « détaillée de notre Grégoire de Tours (GREGOR. TURON. *de Glor. Mart.* lib. I, « cap. 28. Voyez aussi la *lettre d'Eusèbe à Théophile*, par D. MABILLON, pag. 104- « 106), description rédigée à l'époque même où un autre Grégoire, celui qui fut « surnommé le Grand et qui siégea sur la chaire de saint Pierre de l'an 590 à 604 « de notre ère, avait enrichi ce tombeau de l'Apôtre de *quatre colonnes d'argent « massif*, sans compter cent autres colonnes de marbre précieux et d'un travail « exquis, empruntées sans nul doute à des monuments antiques, qui en formaient « le péristyle extérieur...

« Le tombeau de saint Pierre, la *mémoire* ou la *confession* proprement dite, était « placé sous un autel orné de quatre colonnes ; ces colonnes, d'argent, soutenaient « l'espèce de *dais* ou de coupole nommé *ciborium*, qui couvrait le sépulcre et qui « devait être lui-même d'argent massif, puisque nous savons que, dès le temps de « Symmaque, un *ciborium* d'argent, du poids de cent vingt livres, avait été érigé par « ce pontife au-dessus de l'autel principal. Cet autel était entouré d'une *grille* qui « s'ouvrait pour quiconque allait y faire sa prière...

« Telle était donc, au VIe siècle de notre ère, la disposition de la confession de « Saint-Pierre... Mais pour avoir une idée complète du goût et de la richesse qui « régnaient dans la décoration de cette partie importante des basiliques chrétiennes, « il faut ajouter à ces détails d'autres renseignements qui datent d'une époque peu « éloignée ; car ils appartiennent à l'âge d'Hadrien Ier et de Léon III, c'est-à-dire « au siècle de Charlemagne. A cette époque la confession était précédée d'un por- « tique de douze colonnes qui faisaient partie de la construction primitive, puisque « la tradition les attribue à Constantin. C'étaient des colonnes torses ou cannelées, « de porphyre, d'albâtre et de marbre précieux ; une grille en bronze enfermait les « entre-colonnements ; le sol, à partir de cette colonnade jusqu'à la *confession*, était « revêtu de lames d'argent, du poids de cent cinquante livres ; l'entablement qui « supportait ce portique était aussi plaqué en argent, et l'on y avait sculpté des « bas-reliefs : d'un côté le Sauveur entouré des apôtres, de l'autre, la Mère de Dieu « avec les saintes femmes ; le couronnement était formé de lampes et de candé- « labres d'argent, pesant sept cents livres. De là on descendait dans la *confession*, « où tout était d'argent, la grille qui l'entourait, les candélabres qui l'éclairaient et « dont une partie étaient d'or, les colonnes et les arcs ornés de tentures précieuses

« seurs seuls reçoivent le sacre, resplendissait par le marbre et « par tout ce que l'art et la richesse avaient pu choisir pour glo- « rifier le Prince des Apôtres, et en sa personne Celui qui l'a « choisi pour être le rocher de l'édifice divin qui s'élève vers le « ciel. Quatre colonnes de porphyre supportaient le dais de l'au-

« et de chérubins d'or. On y voyait, à l'entrée, une croix d'or massif du poids de « cent livres; c'était un monument de la piété et de la générosité de Bélisaire, qui « y avait fait représenter ses victoires...

« La *confession* même avait été entièrement revêtue de lames d'or par Léon III. « Le placage du pavé n'avait pas employé moins de quatre cent cinquante-trois « livres. Ce revêtement joignait le mérite de l'art au prix de la matière; on y avait « sculpté plusieurs traits du Nouveau Testament, les mêmes sans doute qui sont « reproduits si souvent dans les bas-reliefs des sarcophages chrétiens du premier « âge. Des statues du Sauveur, des deux Apôtres, de saint André, et, à ce qu'on « présume aussi, des quatre évangélistes, décoraient l'enceinte de la *confession;* « ces figures étaient d'argent jusqu'au pontificat d'Hadrien Ier, qui y substitua des « statues d'or. Quant au tombeau de l'Apôtre, principal objet de la *confession,* « c'était un sarcophage de bronze doré, sur lequel s'élevait une croix d'or massif, « de cent cinquante livres pesant, où Constantin, auteur de ce monument, avait fait « graver, par un procédé qui répondait au *niello* des modernes (*litteris puris ni-* « *gellis*), l'inscription que nous a conservée le bibliothécaire Anastase et qui mérite « d'être rapportée ici textuellement (Anastas. Biblioth., in S. Sylvestr. § 17).

Constantinus Aug. et Helæna Aug.
Hanc Domum regalis simili fulgore
Coruscans Aula circumdat.

« L'autel principal, placé au-dessus du *tombeau,* avait reçu sous le pontificat du « même Hadrien Ier un revêtement de lames d'or, pesant cinq cent quatre-vingt-dix- « sept livres; d'après une inscription qui nous reste (Gruter, p. mclxiii n° 8) et qui « est relative à ce monument, on y voyait représentés le pape et l'empereur, sans « doute comme dans la mosaïque du célèbre *triclinium* de Léon III. Le *ciboire* qui « couronnait l'autel et qui était resté d'argent depuis le pontificat de Grégoire le « Grand, fut remplacé par un ciboire d'argent doré porté sur quatre colonnes d'ar- « gent, le tout pesant deux mille sept cent quatre livres un quart. Telle était donc « dans son ensemble la décoration de ce précieux monument de l'art et de la piété « du viiie siècle, autant qu'on en peut juger par les trop rares et trop imparfaites « données que nous fournit le biographe pontifical. »

Si nous devons ajouter foi aux affirmations d'un auteur presque contemporain (Sforza-Pallavicino, *Istoria del Concilio di Trento*, ed. di Roma mdclvi. Lib. 1, cap. 1, pag. 85), sous le pontificat de Jules II l'ancienne basilique aurait menacé ruine et ce serait à cette cause qu'il faudrait attribuer sa reconstruction, commencée sur les plans de Bramante : « *Questa fabrica* (la basilique de Saint-Pierre) *dalla potenza divota di Costantino innalzata, ed ormai distrutta da potenza maggiore, cioè dal tempo, disegnò egli* (Jules II) *di rifondare in forma più magnifica della prima.* » Quoi qu'il en soit, tous les produits de l'art que les auteurs cités ont fait passer sous nos yeux disparurent presque en totalité dans cette circon-

« tel; devant se trouvaient douze colonnes légèrement élancées,
« dont six avaient été enlevées en Grèce par ordre de Constantin.
« Tout près de cet autel, brillait, comme source de toute lumière
« dans la nuit de cette terre, au milieu des diamants, des rubis
« et des émeraudes, une croix de l'or le plus fin, pesant mille
« livres, présent du pape Léon IV et au bas de cette croix était la
« table d'or des deux Testaments, du poids de deux cent cin-
« quante livres, et ornée d'émeraudes; tout autour étaient suspen-
« dues quarante lampes d'argent, et de plus cent quinze cierges
« brûlaient devant elle pendant le jour et deux cent cinquante
« pendant la nuit. Mais à l'époque des grandes fêtes, une foule
« de lampes d'or et d'argent d'un riche travail (1), soit sous la
« forme de croix gigantesques, toutes flamboyantes (2) ou sous
« celle d'arbres lumineux et de guirlandes répandant l'éclat des
« pierres les plus rares, présentaient une lumière plus vive que
« celle de l'astre du jour (3). La flamme était entretenue par une
« huile précieuse d'un parfum délicieux (4). Des tringles d'ar-
« gent retenaient les tapisseries autour du chœur; elles étaient
« en drap d'or, et avaient été exécutées par les ordres de Pascal Ier;
« sur quarante-six d'entre elles étaient représentées la Passion
« et la résurrection du Seigneur, et sur quarante-six autres les
« actes des saints Apôtres.

« Les ornements des autels correspondaient à cette magni-
« ficence. Des piédestaux revêtus de lames d'or ou d'argent (un
« grand nombre étaient de métal massif) supportaient une croix

stance, car la démolition se fit avec une précipitation telle que les statues, les tombeaux et grand nombre de morceaux précieux furent détruits indistinctement On peut voir ce qu'il en reste dans l'église souterraine. Quant au trésor, lampes, croix, ostensoires, calices, etc., il faudrait en demander compte au pieux Charles V et aux lansquenets du connétable de Bourbon.

(1) S. Bernard. *De vita et moribus relig.*

(2) Appelées *Phari*. Adrien en fit une qui portait 1,375 cierges. On leur donnait aussi le nom de *Signa Christi*. Voyez Du Cange.

(3) Grégoire le Grand avait fondé plus de cinquante jardins d'oliviers *pro concinnatione luminorum* à Saint-Pierre.

(4) Constantin (Anastas. biblioth. *in Sylvestro*) avait donné à la basilique de Saint-Pierre, entre autres propriétés, des terres aux environs d'Antioche; à Tarse en Cilicie; à Tyr; en Égypte près d'Alexandrie et dans la province de l'Euphrate, près de Cyr qui fournissaient tous les ans aux encensoirs et aux lampes une certaine quantité de nard, de baume, de storax, de cannelle, de safran et d'autres drogues précieuses.

« d'or ornée de diamants, comme pour montrer (1) que la croix « est devenue belle, précieuse et brillante depuis que Jésus-Christ « a opéré par elle le salut du monde. Sur d'autres piédestaux « s'élevaient les statues d'hommes qui avaient été consacrés à « Dieu. Léon III avait fait placer deux anges en argent au-dessus « de l'entrée du chœur; le Christ, assis sur un trône entre deux « messagers du ciel, et entouré d'une vingtaine d'autres statues, « était un témoignage de la générosité de Léon IV, l'un des prin- « cipaux bienfaiteurs de ce temple de la chrétienté. Beaucoup « d'autres piédestaux supportaient des vases magnifiques, ou « servaient à maintenir des rideaux précieux. Mais sous le rap- « port de la représentation symbolique de toute la révélation « chrétienne, le fidèle qui avait pénétré dans ces trésors cachés, « admirait encore plus le sens profond, que l'exécution pleine « d'art des peintures du plafond (2). On y voyait les mystères de « l'Église militante; la croix, l'agneau; de ses blessures s'épan- « chaient cinq ruisseaux vers lesquels se rendaient les tribus « d'Israël sous la forme de douze agneaux; le pape lui-même, « tenant déployée la bannière de la victoire, était à côté de l'agneau « et l'adorait. En haut, dans le ciel d'étoiles, trônait le Christ, « un livre à la main, d'où s'écoulent les quatre évangiles sous la « forme des fleuves du paradis; les peuples, semblables à des « cerfs altérés, accourent; Pierre et Paul, dont la tête est entourée « d'une auréole, annoncent le Christ, le fils du Dieu vivant, et « la vie des fidèles; une main sort des nuages et la colombe « s'envole (3). »

La variété et la distribution des parties des églises que j'ai déterminées et que nous venons de passer en revue avec M. Hurter avaient leur raison d'être, ainsi qu'il en a toujours été pour les objets qui, de près ou de loin, tiennent à la religion chrétienne chez laquelle tout a suivi un principe unique, je dois le répéter, tout s'est constamment trouvé en harmonie avec le dogme et avec la discipline. En cette circonstance, la raison résultait du respect et du mystère dont on entourait la partie la plus su-

(1) JOH. CHRYSOST. *De adoratione Crucis.*

(2) On ne sait pas si c'était un travail en mosaïque ou une peinture. Le pape Sylvestre l'avait fait faire, Innocent le fit restaurer.

(3) Benoît XII fit venir Giotto pour restaurer les peintures, ce qui, avant Innocent, avait été fait déjà en 638 par Severinus.

blime du culte, et aussi des divers états des chrétiens, tant des états qui constituaient la hiérarchie, que de ceux qui se formaient par l'application des règles disciplinaires.

L'initiation avait trois degrés différents. Le postulant ou le catéchumène était reçu tout d'abord *auditeur*, puis *aspirant*, *élu* ou *compétent*, puis enfin parmi les baptisés ou les fidèles. Pendant le temps du *catéchuménat* qui durait ordinairement deux ans, mais aussi davantage, selon l'aptitude et l'instruction de chaque sujet, selon ses progrès dans la pratique des vertus, les catéchumènes n'assistaient pas à la célébration du saint sacrifice. Lorsque par l'imposition des mains et par les cérémonies préliminaires ils avaient été admis dans la milice du Christ, ils jouissaient, il est vrai, du droit de fréquenter l'église, mais ils devaient en sortir aussitôt que le diacre le leur ordonnait, ce qui avait lieu après la lecture des saints évangiles, l'homélie, le prône qui la suivait et la récitation du symbole de la foi (1); les baptisés seuls continuaient à demeurer dans la nef, séparés néanmoins du chœur où ils ne pouvaient pénétrer qu'au moment de l'*oblation* et pour déposer leur *offrande* (2).

Les baptisés se partageaient de même en plusieurs catégories et chaque catégorie occupait une place déterminée; les femmes, comme je l'ai déjà noté, se tenaient toujours soit dans les galeries supérieures, soit du côté gauche de la nef; les hommes soit du côté droit, soit dans toute son étendue. Parmi les premières une distinction était faite pour les vierges et pour les veuves qui

(1) Constit. apost. lib. VIII, c. V. « *Post lectionem legis et prophetarum et epistolarum nostrarum et actorum atque evangeliorum salutet ecclesiam ordinatus... et post salutationem adloquatur populum sermone hortatorio. Quo sermone habito ad docendum... edicat diaconus ex loco alto : Ne quis adsit audentium, ne quis infidelium.* » Cette première partie, cette préparation du saint sacrifice s'appelait *la messe des catéchumènes*.

(2) Saint Ambroise ne permit pas à l'empereur Théodose de demeurer dans l'enceinte du sanctuaire après qu'il eut apporté son offrande à l'autel, quoique cette exception en faveur de l'empereur fût en usage dans l'église de Constantinople. Le voyant s'arrêter, il lui demanda s'il désirait quelque chose, et sur sa réponse qu'il attendait le temps de la communion, le saint lui fit dire par l'archidiacre que d'être présent dans le sanctuaire n'étant permis qu'aux ministres sacrés, il devait en sortir et demeurer debout avec les autres, puisque *la pourpre fait des princes et non des prêtres*. Théodose remercia saint Ambroise de cette correction et alla immédiatement occuper une place qu'on lui désigna hors le sanctuaire, où il était à la tête de tous les laïques. THÉODOR. V. c. 18.

assistaient aux cérémonies dans des endroits réservés, parmi les seconds, pour les moines qui, lorsqu'ils fréquentaient les églises communes, occupaient les premiers rangs. Les portiers, sous la direction des diacres et des diaconesses, veillaient à ce que chacun prît et tînt sa place, et maintenaient l'ordre dans les assemblées (1).

Mais après avoir reçu l'imposition des mains même après le baptême, catéchumènes et fidèles tombaient dans des fautes qu'ils devaient expier par des pénitences canoniques; il s'ensuivait une nouvelle classification et de nouvelles séparations soit dans le temple soit dans ses abords.

Trois épîtres canoniques très-célèbres, adressées par saint Basile à saint Amphilogue, résument en quatre-vingt-cinq canons tout ce que les nombreux conciles tenus jusqu'alors (an. 373) et les coutumes établies avaient décidé et admis sur la pénitence. Les conciles du moyen-âge ont prévu des cas nouveaux, ont modifié les punitions, tantôt en les adoucissant, tantôt en les aggravant, mais ils n'ont pas touché à la forme des expiations qui est celle à laquelle je dois avoir égard. Cette forme, on la voit observée jusqu'à des temps relativement modernes, et même de nos jours, parmi quelques-unes des sectes dissidentes.

Les pénitences ou punitions disciplinaires étaient presque toujours publiques pour les laïques, presque toujours réservées pour les clercs. La justification de cette différence résultait de ce que la suspension et la privation des fonctions ecclésiastiques constituaient par elles-mêmes une punition très-rigoureuse et qu'il aurait été injuste de l'aggraver par des manifestations extérieures, d'autant mieux que les clercs déposés n'étaient jamais ou que très-rarement rétablis dans leurs fonctions.

Les pénitents passaient par plusieurs états, le temps de chacun étant mesuré d'après la gravité des fautes. Le premier et le plus rigoureux était celui de rester *pleurant* hors de l'église; le second, d'être admis dans le *narthex* parmi les *auditeurs*, mais d'en sortir en même temps qu'eux; le troisième, de se tenir *prosterné* pendant les prières et la consommation du sacrifice; le quatrième,

(1) Isidor. Hispal. *Epist. ad Leudefredum episc.* Isid. Opera Matriti, 1778. Vol. II, pag. 518 et suiv. « *Ad ostiarium namque pertinent claves Ecclesiæ ut claudat et aperiat templum Dei : et omnia quæ sunt intus extraque custodiat, fideles recipiat, excommunicatos et infideles rejiciat.* »

de *prier debout,* mais sans communier (1). Il y avait en outre des cas, tels, par exemple, que l'hérésie persistante, où l'on n'était pas reçu à pénitence, et d'autres, tels que l'apostasie, où la pénitence durait toute la vie et au degré le plus dur.

L'abbé Fleury, résumant ce qu'il avait recueilli dans les ouvrages des écrivains ecclésiastiques et dans les canons des nombreux conciles, où ces questions ont été résolues, nous peint ainsi le traitement subi par les pénitents (2). « Ceux « à qui il était prescrit de faire pénitence publique venaient « le premier jour du carême se présenter à la porte de l'église en « habits pauvres, sales et déchirés : car tels étaient chez les « anciens les habits de deuil, non-seulement chez les Juifs, mais « chez les Grecs et les Romains, même à la fin du quatrième « siècle de l'Église. Étant entrés dans l'église, ils recevaient de « la main du prélat des cendres sur la tête et des cilices pour « s'en couvrir; puis demeuraient prosternés, tandis que le prélat, « le clergé et tout le peuple faisaient pour eux des prières à ge- « noux. Le prélat faisait une exhortation pour les avertir qu'il « allait les chasser pour un temps de l'Église, comme Dieu « chassa Adam du paradis pour son péché, leur donnant courage « et les animant à travailler dans l'espérance de la miséricorde « de Dieu. Ensuite il les mettait en effet hors de l'église, dont « les portes étaient aussitôt fermées devant eux. Les pénitents « demeuraient d'ordinaire enfermés et occupés à divers exercices « laborieux. On les faisait jeûner tous les jours ou très-souvent « au pain et à l'eau, ou avec quelque autre sorte d'abstinence

(1) BASIL. can. LVII. « *Quicumque propria ex patre vel ex matre sorore pollutus est, in domum orationis ne permittatur accedere donec ob iniqua et nefaria actione desistat. Postquam autem in horrendi peccati sensum et animadversionem venerit, triennio* DEFLEAT *stans propter fores domus oratoriæ, et rogans populum ingredientem ad orationem, ut unusquisque pro ipso misericorditer ad Dominum intensas fundat preces. Postea autem alio triennio ad solam* AUDITIONEM *admittatur, et scripturam ac doctrinam* AUDIENS *initiatur, et nec oratione dignus habeatur. Deinde siquidem illam cum lacrimis exquisirit, et Domino cum cordis contritione, et valida humiliatione supplex procidit : detur ei* SUBSTRATIO *in aliis tribus annis. Et sic postquam pœnitentiæ fructus dignus ostenderit decimo anno* IN FIDELIUM ORATIONES SUSCIPIATUR SINE OBLATIONE *et cum duobus annis una cum fidelibus ad orationem substiterit, sic deinceps dignus habeatur boni communione.* »

(2) Ab. FLEURY, Mœurs des Israélites et des Chrétiens. Tours. 1806, pag. 261 et suiv.

« selon leurs péchés, leurs forces et leur ferveur... Ils ne sor-
« taient que les jours de fête ou de station, auxquels ils venaient
« se présenter à la porte de l'église, ce qu'ils observaient pen-
« dant quelque temps. Ensuite on les faisait entrer pour entendre
« les lectures et les sermons, mais à la charge de sortir avant
« les prières. Puis ils étaient admis à prier avec les fidèles, mais
« prosternés et enfin à prier debout comme les autres... Quand
« l'évêque jugeait à propos de finir entièrement la pénitence, il
« le faisait d'ordinaire à la fin du carême; afin que le pénitent
« commençât à participer aux saints mystères de la fête de
« Pâques. Le jeudi saint, les pénitents se présentaient à la porte
« de l'église; le prélat, après avoir fait pour eux plusieurs prières,
« les faisait entrer à la sollicitation de l'archidiacre, qui lui repré-
« sentait que c'était un temps propre à la clémence, et qu'il était
« juste que l'Église reçût les brebis égarées en même temps
« qu'elle augmentait son troupeau par les nouveaux baptisés. Le
« prélat leur faisait une exhortation sur la miséricorde de Dieu et
« le changement qu'ils devaient faire paraître dans leur vie, les
« obligeant à lever la main pour signe de cette promesse. Enfin
« se laissant fléchir aux prières de l'Église et persuadé de leur
« conversion, il leur donnait l'absolution solennelle. Alors ils
« se faisaient faire le poil, quittaient leurs habits de pénitents et
« recommençaient à vivre comme les autres fidèles. »

Ainsi, distinction très-marquée des parties et des dépendances d'une église, motivée tant par les usages auxquels chaque lieu était affecté que par l'état de ceux qui devaient les fréquenter; ainsi, graduation canonique entre les classes des chrétiens, soit qu'ils aspirassent à le devenir, soit qu'ayant été admis à recevoir la grâce, ils l'eussent perdue et dussent travailler à la regagner, soit que, plus fermes et mieux inspirés, ils eussent persévéré dans la communion des saints. De cette différence d'usage et d'états résultait la convenance, sinon la nécessité, d'approprier chaque division à la destination qui lui était départie et notamment de lui imprimer par les symboles décoratifs et par la représentation des images, le caractère le plus propre à parler par les yeux au cœur de ceux qu'il s'agissait de maintenir dans la foi et dans la pratique des vertus ou de corriger et d'instruire (1); et comme,

(1) Aux citations nombreuses que j'ai rapportées dans le texte et dans les notes

encore un coup, tout ce qui se rattachait au culte et à la discipline suivait des règles fixes tracées par la loi écrite, par la tradition et par le consentement unanime de l'Église universelle, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce que le VIe canon du concile de Nicée, rapportée dans ma quatrième lettre (1), nous ait donné à connaître en termes formels « que la fabrication des images, loin « d'être abandonnée à l'invention des peintres, était au con« traire soumise à la législation sanctionnée et à la tradition de « l'Église. »

Et qu'on ne présume pas que la concordance explicite entre ces paroles et les considérations que j'ai exposées rapidement soit due à un rapprochement imaginé par moi pour mettre les unes et les autres au service de la thèse que je soutiens. Quoique si j'eusse fait ainsi, je n'eusse fait que me conformer aux préceptes d'une saine critique, on pourrait néanmoins me contredire et vouloir essayer d'affaiblir par des discussions plus ou moins fondées les résultats qui vont ressortir des choses qui nous sont acquises. Il y a en faveur de mon opinion, du fait que je veux établir, mieux que de simples inductions, car par la netteté des expressions et par le recours à l'autorité de saint Basile, ce canon met en évidence la pensée et les hautes raisons qui ont dicté sa rédaction, relie les principes aux conséquences, ce qui m'a fait dire à bon droit (2) que j'aurais dû revenir sur cette corrélation et en faire valoir l'importance décisive.

En effet, si d'une part en constatant que les règles relatives

de ces lettres pour prouver que le but, que la cause de l'introduction des images dans les lieux destinés à la réunion des fidèles était l'instruction de ceux-ci et leur édification, qu'il me soit permis d'en ajouter une encore tirée d'une source des plus anciennes et des plus respectables. Je la rencontre dans la lettre de saint Grégoire (année 599) à Serenus, évêque de Marseille (VII *epist.* 110) et je vais la transcrire telle qu'elle a été traduite par FLEURY, *Hist. ecclesiast.*, L. XXXVI, éd. de Paris, 1722, vol. VIII, pag. 124-125. « J'ai appris il y a longtemps que, voyant quelques « personnes adorer les images de l'église, vous les avés brisées et jetées dehors. « Je loue votre zèle pour empêcher que ce qui est fait de main d'homme ne soit « adoré : mais je croi que vous ne deviés pas briser ces images. *Car on met des « peintures dans les églises afin que ceux qui ne sçavent pas lire voyent sur les « murailles ce qu'ils ne peuvent aprendre dans les livres. Vous deviés donc les « garder et détourner le peuple de pécher en adorant la peinture.* »

(1) Vol. VII, pag. 307.

(2) Loc. cit.

aux formes matérielles des églises et aux images employées pour les orner sont des lois desquelles il n'est pas permis à l'artiste chrétien de s'écarter, les Pères du Concile par la formule absolue de leur affirmation, ferment à tout jamais la bouche aux contradicteurs, quels qu'ils soient; de l'autre, en prenant en témoignage saint Basile, ils attribuent à ce docteur, à ce qu'il a écrit, à ce qu'il ordonne, à ce qui se faisait d'après ses instructions, une autorité exceptionnelle sur la matière, autorité d'autant plus incontestable, que tout ce qu'il avait écrit et ordonné, que tout ce qui se faisait d'après lui devait être, était sans doute parfaitement connu des Pères.

Or, chacun sait que les moines orientaux, qui avaient le plus souffert de la persécution des Iconoclastes contre l'hérésie desquels le Concile était assemblé, obéissaient et obéissent encore de nos jours à la règle de saint Basile; chacun sait que pendant les siècles du milieu, ce fut de leurs couvents que sortirent les architectes et les décorateurs des monuments répandus dans toutes les contrées éclairées par la religion du Christ, et sortirent aussi ceux qui enseignèrent les hommes auxquels est dû le rétablissement de l'art en Italie, en France, en Allemagne. Donc, si nous avions une preuve qui nous convainquît que ces artistes-moines, en disposant leurs images et leurs symboles, se conformaient aux prescriptions précises de leur fondateur, à des prescriptions dont il ne leur était pas permis de s'affranchir, faisant pour ainsi dire partie de leur règle, nous aurions résolu par le fait la question que j'ai déjà, je l'espère, résolue par le raisonnement, c'est-à-dire que, le système par moi laborieusement échafaudé à l'aide de l'histoire et de la doctrine de l'Église, à l'aide des textes, viendrait s'asseoir sur une base inébranlable; que l'affirmation impérative du canon du concile de Nicée, recevrait la sanction du fait matériel, descendrait des abstractions aux applications incontestables de la pratique, du principe général, vague, aux détails de l'exécution, qu'on arriverait en somme à reconnaître l'existence d'une espèce de codification de l'art édictée, imposée presque canoniquement de sorte que je me trouverais avoir, comme je me l'étais proposé, mis hors de doute que *depuis les premiers siècles jusqu'à la Renaissance, l'art n'a vécu, ne s'est exercé que sous la domination de lois hiératiques communes à toutes les nations chrétiennes interprétées et mainte-*

nues par le clergé, subies aveuglément, matériellement, sans initiative, sans différence par les ouvriers constructeurs, peintres, sculpteurs qui, soit par dévotion, soit par l'appât du lucre, faisaient leur état de les appliquer (1).

Cette preuve, sans parler de celle présentée par les monuments, ne nous fait pas heureusement défaut, et M. Didron n'aurait d'autres titres à notre reconnaissance que la découverte du précieux document qui la renferme, que déjà son nom mériterait d'occuper une place privilégiée dans le monde scientifique.

On a compris que je veux parler du manuscrit byzantin *le Guide de la peinture, rédigé par le moine Denis, peintre du couvent de Fourna, près d'Agrapha,* traduit par le docteur Paul Durand.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

(La suite au prochain numéro.)

(1) Lettre III, vol. VII, pag. 193.

HILAIRE PADER,

PEINTRE ET POÈTE TOULOUSAIN.

IV

DIGRESSION A TRAVERS QUELQUES POEMES SUR LA PEINTURE.

(SUITE) (1).

Molière finit par Colbert, Dufresnoy avait commencé par lui en lui dédiant en prose latine son poëme latin (2); et ce poëme de Dufresnoy, à l'avénement de chacun des successeurs de Colbert, je veux dire à chaque nouveau surintendant des Bâtiments, Arts et Manufactures, à chaque aurore d'un effort nouveau dans la direction des arts, il s'est trouvé des littérateurs qui ont éprouvé le besoin de le traduire, Meusnier de Querlon pour M. de Vandières (le futur marquis de Marigny), Renou pour M. d'Angevilliers. Dufresnoy, fidèle à la rancune de Mignard, n'avait rien voulu avoir de commun avec l'Académie royale; mais durant le siècle et demi que vécut cette Académie, et d'une vie si brillante, les poëmes de même espèce, — voyez l'*Épître* de Coypel, la *Sculpture carmen* du P. Doissin, l'*Art de peindre* de Watelet et la traduction de Renou, sont œuvres d'Académiciens faits pour l'honneur et au point de vue des Académies; — plus tard, de Lavedan à Fournier des Ormes, ce sera la préoccupation

(1) Voir la livraison de janvier.

(2) Il y avait même glissé quelques lignes personnelles qui sont en vérité touchantes : « Cum artem illam ab ineunte ætate exercuissem, cumque satis multa ejus artis præcepta collegissem, quæ prodesse aliis non parum posse viderentur; ea tamen, quandiu corpore valui, sequi pingendo satius esse credidi, quam scribendo tradere, tyronesque tabulis malui docere quam libris. Verum æquo manibus totique adeo corpori motum dira paralysis ademit, nec quidquam mihi sani præter mentem vocemque relictum est, visum est calamitosum otium lucri facere, idque curare ne inutilis omnino essem et terræ pondus. Recensus ergo quæ ante annos duos et triginta Romæ de pictura meditabar, carmine scripta ut ætas juvenilis et artis utriusque cognatio suaserat. Ea quali cumque edere amicis hortantibus decrevi. »

et l'imitation courante de la manière de Delille; cette mode, qui prit pour thème de ses amplifications vides et harmonieuses depuis les jeux de l'enfance de M. Raboteau jusqu'à la pitié et à l'imagination, et qui n'a rien laissé d'indécrit depuis la gastronomie jusqu'à la reliure.

J'ai déjà cité, en annotations à Pader, assez de vers d'Antoine Coypel (1) pour donner une idée de sa correction vulgaire, venant tout droit de l'école de Boileau; du reste l'*Épître à mon fils sur la peinture* parut sous le patronage même du *Législateur du Parnasse* : « Nous étant trouvés, quelques jours après, à dîner chez un de nos amis communs, avec Monsieur Despréaux, qui m'honorait depuis longtemps de son amitié, sur la fin du repas, Monsieur de Pille s'échappa à luy parler de mon Épître; de manière qu'il me demanda instamment de la luy faire voir; je la luy rapportay quelques jours après, il l'approuva, et me força en quelque sorte à la faire imprimer; il me dit de publier dans une préface que c'étoit luy qui m'y avoit engagé; il fit plus, il me donna l'idée de composer les dissertations que je hazarde de mettre au jour, et que je n'ay faites cependant qu'après la mort de cet illustre amy. » Voilà donc les deux parrains de l'Épître : de Piles et Boileau. Et avec l'amitié de Boileau s'introduit dans la famille

(1) Il sera peut-être juste d'en citer encore les quelques vers de la fin, qui sortent vraiment d'un cœur de peintre :

Je hais d'un peintre froid l'aveuglement extrême
Qui, rampant et sans force, est content de luy-même :
D'une exacte froideur mes yeux sont rebutez;
J'aime mieux des defauts et de grandes beautez;
Mais n'allez pas pourtant, prompt à vous satisfaire,
Pour quelque faux brillant sottement vous complaire;
Puisez dans le vrai seul le solide et le beau,
Que la raison partout guide votre pinceau,
Aussitôt vous verrez le public équitable
Honorer vos travaux d'une voix favorable :
Et Louis, attentif à protéger les arts,
Pourra sur vos talents jetter d'heureux regards.
Mais quel que soit l'effet de cet honneur suprême,
Ne soyez point rempli de l'amour de vous-même;
Et quelque grand éclat où vous puissiez vous voir,
De l'étude, mon fils, faites-vous un devoir;
La peinture demande une ardeur toujours vive,
Et pour s'en faire aimer, il faut qu'on la cultive.

des Coypel un fatal virus poétique qui va corrompre à jamais leur bon sang de peintres, et les conduire à ne voir dans la Peinture que la servante et la traductrice maniérée des poëtes : de là l'histoire d'Énée du Palais-Royal, les Don Quichotte de son fils Charles et les Daphnis et Chloé du Régent son élève. Encore aurait-on pu ne considérer les 186 alexandrins de l'*Épître à mon fils* que comme un prétexte aux 189 pages de dissertations sur la peinture, qui servent de notes au petit poëme, sous le titre de *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Mais avec ce fils si poétiquement éduqué, la métromanie et le goût des écrits théoriques, bien pis que cela encore, la rage de composer des pièces de théâtre, deviennent un mal envahissant et incurable, et chacun connaît la délicate épigramme de Voltaire :

On dit que notre ami Coypel
Imite Horace et Raphaël ;
A les surpasser il s'efforce,
Et nous n'avons point aujourd'hui
De rimeur peignant de sa force
Ni peintre rimant comme lui.

J'ai là dans les mains quelques pièces de vers inédites, les unes de ce pauvre Charles-Antoine Coypel, les autres à lui adressées, et presque toutes relatives à des ouvrages de lui, soit de peinture, soit de littérature. Comme j'espère ne rencontrer jamais endroit où elles se trouvent en compagnie de taille aussi égale, je vais les glisser ici ; puissent-elles n'y point paraître trop dépaysées au lecteur ! Je les ai extraites d'un recueil manuscrit, qui a appartenu à la bibliothèque de J. Goddé et qui appartient aujourd'hui à celle des Musées Impériaux. Le dit volume contient le *Dialogue sur la connoissance de la Peinture* par Ch. Coypel, le *Discours sur la nécessité de recevoir des avis* (id.), le *Discours sur les Dessins*, par le Comte de Caylus, que nous avons publié dans la *Revue Universelle des Arts*, la *Lettre de Ch. Coypel au R. P. de La Tour* au sujet d'un tableau de 40 pieds de haut, etc. (pour l'Oratoire), et un *Mémoire du grand tableau d'Iphigénie*. C'est peut-être de l'un de ces deux ouvrages qu'il s'agit dans la première de ces pièces :

Lettre à Monsieur le Comte de Caylus.

Sur l'ouvrage nouveau que je dois mettre au jour
Je crains égallement et la ville et la cour;
Mais de mes ennemis l'heureuse impatience
Sur mes deffauts divers m'éclaire par avance;
Caylus, je leur devray peut-être plus qu'à toy;
Non que j'ose douter de ta bonté pour moy,
Ny soupçonner ton goust, mais je crois qu'il est sage
De préférer toujours, pour juger son ouvrage,
Des regards éclairés par la malignité
A des yeux que peut-être aveugle la bonté;
Ceux qui pour m'accabler font courir leur critique
Se déclarant trop tost manquent de politique.
Leur mordante fureur devoit moins se haster,
Puisque je suis encore à temps d'en profiter.
A quoy m'exposoient-ils en gardant le silence!
Peut-être ton amy plongé dans l'indolence,
D'un apparent succès s'enyvrant follement,
A polir son travail eût pensé faiblement.
Sans doute tu diras que sur cette matière
J'ay déjà consulté Boullogne, Largillière,
Rigaud, de Froy, Vancleve, et tant d'autres enfin
Propres à m'éclairer dans un si grand dessein,
Qui tous dans ce bel art ayant coulé leur vie
Ont sçu s'y distinguer sans connoître l'envye,
Qui non contents d'avoir acquis ces noms fameux
Voudroient s'il se pouvoit nous rendre aussy grands qu'eux.
Je les ay consultés, mais à parler sans feinte
Leur amityé pour moy me laisse quelque crainte;
Ils peuvent me flatter quoi qu'ils se soient promis.
Qui veut se corriger a besoin d'ennemis;
Les miens vont au delà de ce qu'on peut attendre.
Ils sembloient me devoir l'amitié la plus tendre,
Ils en brisent les nœuds bien loin d'être flatteurs
Et veulent me servir aux dépends de leurs cœurs.
Ne me demande pas leur nom, je le veux taire;
De ce qu'ils font pour moy ce sera le salaire.
Je ne les peux haïr; s'ils ne peuvent m'aimer,
Mon silence du moins doit m'en faire estimer:
Surtout sois assuré que notre Académie
D'une basse cabale abhorre l'infamie.
Mes ennemis cachés ne sont point dans son sein.
Mais loin de les chercher approuve mon dessein,
Ils ne me verront point pour un si faible outrage
D'un honteux procédé faire l'apprentissage,

Pour les injurier prendre un stile nouveau,
Risquer jusqu'à mes mœurs pour vanger mon tableau;
Que dis-je le vanger, l'erreur seroit extrême!
Que pourroient mes discours s'il ne parle lui-même.
En vain un froid auteur devenu furieux
Ose en de noirs écrits citer ses envieux;
Il a beau les nommer, le public toujours sage
Conclut qu'il n'en a point en voyant son ouvrage;
C'est donc à faire bien qu'il faut nous appliquer.
Que chacun ayt chez moy le droit de critiquer.
Sur un nombre d'amis vainement on se fonde,
Un excellent tableau doit plaire à tout le monde.

Toy qui de Sigismond nous dépeins les malheurs (1)
Et qui dans les horreurs de sa prison obscure
Sçais si fidèlement imiter la nature
Qu'en louant ton ouvrage il en coûte des pleurs;
Dis-moy par quel effort d'un sublime génie,
Par quel puissant secours, par quel charme nouveau
Tu réunis en toy la sçavante harmonie,
Le grand art de la rime et celuy du pinceau;
Dans ces rares talents dont un seul peut suffire
A placer un mortel au rang des demy-dieux
Quelle divinité prend le soin de t'instruire
Jusqu'à charmer l'oreille et l'esprit et les yeux?
Les vers qu'on voit couler de ta féconde veine
Te sont-ils en secret dictés par Apollon?
Ce Dieu qui règle tout dans le sacré vallon
Prodigue-t-il pour toy les eaux de l'Hypocrène?
Apprends-moy si, sensible à tes nobles désirs,
Pour animer tes chants la docte Polymnie
Te prête de ses tons la douceur infinie
Et partage avec toy ses soins et ses plaisirs?
Dis-moy si du destin la puissance éternelle,
Du fameux dom Guichot prenant la gloire à cœur,
A fait passer en toy l'âme du grand Apelle
Et t'a de son pinceau rendu le possesseur?
Surpris, émerveillé de tes divers ouvrages,
Sur ces doutes chacun fait des raisonnements.

(1) Cette seconde épître est adressée à Coypel nous ne savons par quel ami. *Sigismond* est l'une des 35 pièces de théâtre de lui, dont nous ne connaissons que les titres. Voir, sur la faveur dont notre peintre jouissait à la cour et à la ville comme impresario, la très-jolie notice mise en tête de son conte de *Nabotine*, dans la *Bibliothèque Universelle des Romans*, février 1779, p. 140-152. Il paraît que dans ce temps-là on préparait une édition complète des ouvrages de Ch. Coypel; elle n'a point vu le jour, que nous sachions.

Moi je puis décider et montrer au plus sage
Où ton sçavoir se puise, où croissent tes talents.
Dans le tranquille sein d'une docte famille
Tu pris avec le lait tes premières leçons ;
C'est le sang dont tu sors qui dans toi-même brille,
Et t'élève au-dessus des autres nourriçons.

Amy, rends-moy mon rat, j'éprouve en ce moment (1)
Qu'à tout prendre un bon rat a bien son agrément ;
Le mien par son absence à la Raison me livre
Teste à teste avec elle il est facheux de vivre.

— Voilà-t-il pas qu'elle trouve mauvais que j'écrive en vers ! Elle a quelquefois tant d'humeur contre la poésie que c'est la chose du monde la plus désolante.

Mais c'est en vain qu'elle fait la cruelle,
Quand le démon des vers s'empare d'un cerveau
Main ouvrage long et nouveau
Prouve que main auteur sçait bien se passer d'elle.

(1) Cette pièce-ci est bien de Coypel, et il y fait, avec une certaine grâce inoffensive d'homme du monde, allusion à son triple talent de poëte, d'auteur dramatique et de peintre. Il a peint quelque chose d'un sentiment analogue dans le tableau où il a représenté « Thalie chassée par la Peinture. » Cette allégorie a été imaginée au sujet d'une personne qui a sacrifié à l'étude de la peinture le goût qu'elle avait à composer des pièces de théâtre. Inventé et peint par Ch. Coypel, 1732 ; gravé par Lépicié, 1733. » Or toute la troupe de petits génies qui se sauvent devant la colère de la déesse Peinture emportent chacun l'une des pièces de Ch. Coypel, dont le portrait est suspendu dans un coin, pour qu'on ne puisse méconnaître la personne. Toujours ces tiraillements d'esprit dont il était fier, le pauvre homme, et qui l'ont doucement maintenu dans la médiocrité. Le goût des allégories pittorico-littéraires était d'ailleurs un tic de famille, à en juger par la grande estampe *dédiée à Monsieur Colbert D'Ormoy receu en survivance à la charge de surintendant des Bâtiments et Jardins de Sa Majesté, Arts et Manufactures de France, par son très-humble serviteur A. Coypel. Gravé par C. Simonneau.* Le sujet de la composition est expliqué en huit méchants vers qu'il me semble difficile de ne pas attribuer à l'artiste lui-même :

Un génie animé d'une noble chaleur,
Pour arriver au but où la gloire l'apelle,
Sçait devancer le Temps pour luy plain de lenteur,
En suivant la Vertu qui l'éleve avec elle.
Si la Vertu l'éleve à la gloire supreme
La Prudence luy sçait repandre sa splendeur,
Et luy donne le prix de son merite extreme,
En rendant les Beaux Arts soumis à sa grandeur.

L'orthographe est bien de Simonneau ; quant à la poésie, je la tiens pour être de qui a signé tout le morceau : *A. Coypel junior inven.*

— Fort bien, dit la Raison, tu as bonne grâce à te mocquer d'autruy; il te sied bien de faire des épigrames. A cela je réponds que je parle en général. N'importe, dit-elle, on peut faire des applications et ton épigrame ne vaudroit rien si aucun auteur nouveau n'était dans le cas de la voir tomber sur luy. Tais-toy donc. J'y consens, je vais reprendre mon pinceau.

Pourquoi faire? dit-elle encore;
Crains tu pour l'univers disette de tableaux?
Où vas-tu prodiguer tes soins pour faire éclore
D'aigres censeurs ou de malins rivaux?

— Eh bien, je vais finir quelques comédies commencées.

Y consentirez-vous? — Non vrayment, quelle erreur!
De paraître au théâtre aurais-tu la fureur?
D'auteurs infortunés la troupe malfaisante
Au partere bien tost saura se rassembler,
Et je la vois déjà brulante d'immoler
A des ouvrages morts une pièce naissante.

— Mais je n'ay pas dessein de les faire jouer. — Eh bien, qu'en feras-tu? Pense-tu que l'amour-propre te permette de les laisser pour jamais dans un heureux oubli? Détrompe-toy, il commencera par te persuader qu'elles sont bonnes et finira par te persuader de les faire imprimer.

Un faible auteur par lui frappé d'aveuglement,
Sur son faux témoignage apuyé lâchement
Confie un froid ouvrage à la perfide presse,
Qui le livre au public avec trop de vitesse;
Mais enfin supposons qu'en s'offrant au lecteur
Tes écrits plus heureux honnorent leur auteur,
T'en faisant trop sentir le frivole avantage,
Il sçaura te remplir de l'incommode rage
Qui dévore un poëte arrestant les passans
Pour lire son ouvrage et mandier l'encens.
Il pense les ravir et mettre à la torture
Ceux qu'il a sçu forcer d'essuyer sa lecture
On l'approuve en bâillant, mais c'est prouver en vain
Qu'en secret on maudit les vers et l'écrivain
Et qu'on ne l'applaudit que pour mieux s'en deffaire
L'amour propre toujours l'assure du contraire.

— Divine Raison, je sens que vous dites vray; ce ridicule amour-propre gaste tout, et je serais tenté d'écrire contre

luy; l'ouvrage serait utile, qu'en pensez-vous ? — Ce que j'en pense ? répond-elle.

Que c'est un vrai projet que lui-même t'inspire,
Un tour plus délicat qu'il prend pour te séduire
Dans l'ouvrage nouveau que tu veux enfanter;
Tu ne le combattras que pour le contenter.
Renonce sagement au désir de paraître;
Dans l'ombre et le silence apprends à te connaître,
C'est la plus digne étude et le plus noble employ
D'un mortel courageux qui veut suivre ma loy.

— C'est ainsy que me parle la Raison; à dire vray, elle n'a pas tout le tort; mais est-il bien facile de se soumettre à ses ordres?

L'employ, sans doute, est beau, mais la besogne est rude.
A se connoître, hélas! parvient-on aisément?
Amy, rends-moy mon rat, ou plûtost promptement
Ouvre-moy le chemin de cette longue étude.

A M. Coypel.

Réponse.

Du danger que j'ay craint un reste d'épouvante
En t'écrivant, amy, me rend la main tremblante.
Je ne sçay point parler le langage des Dieux,
Et ma timide voix pourroit s'expliquer mieux,
Si tout d'un coup remply de ton heureuse audace,
Comme toy je montois au sommet du Parnasse.
Il est vrai que, passant près du sacré vallon,
J'ai trouvé par hazard un suivant d'Apollon,
Qui sans trop se fier à sa veine stérile
Va me tirer, s'il peut, d'un pas si difficile :
Il te dira pour moi que dans mes entretiens
J'ai souvent regretté le doux charme des tiens,
Et que de te revoir la flateuse espérance
Contre tous mes ennuys soutenoit ma constance
Enfin je ne crains plus pour ces prétieux jours
Dont au dépens des miens j'allongerois le cours.
Au plus affreux des maux j'ay vu ma mère en proye
Et sa santé me rend mon repos et ma joye.
Rien ne manque à mes vœux que les heureux moments
Où je pourrai jouir de tes embrassements :
Alors nôtre amitié si juste et si connue,
Dans tes yeux, dans les miens, paroîtra toute nue.
Mais pour n'en pas troubler la charmante douceur
Haste-toy de calmer ton esprit et ton cœur.

Surtout des vains regrets il faudra te défendre,
Et sous un fils chrétien cacher un fils trop tendre.
Père et mère asservis à la commune loy (1),
A la fleur de tes ans éclipsés devant toy,
De l'Être souverain t'annoncent la puissance ;
Tu luy dois le tribut de ton obéissance.
En bénissant la main dont tu sentis les coups
Songe qu'il t'a frappé sans cesser d'être doux.
Honneurs, esprit, vertu, sçavoir, amitié tendre,
Tu perdis tout alors ; Dieu te sçaura tout rendre.
S'ils partagoient entre eux des talents infinis,
Déjà nous les voyons en toi seul réunis.

« Il parut en 1736 un autre poëme latin sur la peinture, fait par M. l'abbé de Marsy et qui réunit les éloges des amateurs et des gens de lettres... M. l'abbé de Marsy a suivi à peu près la marche de Dufresnoy ; mais, bien loin d'être son copiste, il s'est fait, pour ainsi dire, une manière propre, et il a saisi son objet du seul côté que l'artiste semble avoir négligé à dessein. Dufresnoy, qui pour la forme de son ouvrage, s'est modelé sur l'Art poétique d'Horace, ne va qu'au solide, et sacrifie l'agréable à l'utile. M. l'abbé de Marsy, en ne prenant que la fleur de son sujet, a sçu répandre dans son poëme tout l'agrément, toute l'aménité dont il étoit susceptible. Le poëme du premier, fruit de l'expérience et de trente ans de réflexion, si on en croit de Piles, contient dans sa brièveté toute la théorie de l'art, un cours de peinture complet, et c'est un avantage qu'il a sur bien de gros livres qui, selon le même de Piles, avec ce qu'ils en disent de trop, n'en disent pas encore assez. Celui de M. l'abbé de Marsy n'est proprement qu'une peinture continuelle, une suite de tableaux riants, une galerie où l'imagination se promène. Quant au style de ces deux ouvrages, la manière de Dufresnoy, si j'ose user de cette expression, est ferme, mâle et un peu austère : sa latinité est pure et formée sur celle de Lucrèce. La latinité de M. l'abbé de Marsy est fleurie, délicate, élégante; sa versification est harmonieuse et bien travaillée. »

Ainsi disait Meusnier de Querlon, auteur d'une traduction harmonieuse et bien travaillée des vers fleuris de l'abbé de

(1) Ce vers paraît devoir dater la présente pièce. Antoine Coypel meurt le 7 janvier 1722, à 61 ans. Charles-Antoine Coypel avait alors 28 ans. Il mourut à 58 ans, le 14 janvier 1752.

Marsy (1). Ce *Pictura carmen, auctore Franc. Maria Marsy,* « dédié à M. de Nicolay, premier président de la Chambre des Comptes, » est la première de ces rapsodies surinutiles dont les auteurs ont chanté l'art de peindre avec les mêmes hémistiches virgiliens ou delilliens dont ils auraient chanté l'art de traire les chèvres. Des vers pour des vers. Rabany-Beauregard a cité, dans sa préface, quelques jugements des critiques les plus renommés, sur Dufresnoy, son modèle, et sur l'abbé de Marsy, Watelet et Le Mierre; on y voit comment, dans ses observations sur la traduction des Géorgiques de Delille, Clément entendait le parallèle entre Dufresnoy et de Marsy; il n'était pas précisément aussi favorable à ce dernier que Meusnier de Querlon : « Otez du poëme de l'abbé de Marsy deux ou trois endroits qui regardent particulièrement la peinture, le reste peut s'appliquer également à la poésie. Il a fait une galerie de tableaux, mais il n'a pas fait de poëme proprement. Aussi l'art de peindre de Dufresnoy, malgré sa sécheresse, est-il un ouvrage plus original, plus dans le genre de la poésie didactique. Son style est aussi plus convenable à ce genre. Il manque quelquefois de grâce et de souplesse, mais il est sain, précis, sobrement poétique; il fait penser. Celui de l'abbé de Marsy est chargé d'ornements ambitieux. Son élégance est trop pompeuse, ses fleurs trop recherchées. Il ne vous laisse guère que des mots dans la tête. Le style de Dufresnoy est à lui; il s'est formé sur Lucrèce et sur Horace, mais il ne les a pas mis à contribution; l'abbé de Marsy a le style de tous les poëtes latins de collége; ce sont des membres pris çà et là dans Virgile, dans Ovide : voilà pourquoi il a préféré les descriptions et les tableaux au raisonnement et à la critique. Si le poëme de Dufresnoy est lu de peu de gens, au moins sera-t-il étudié avec fruit de ce petit nombre d'artistes et de connaisseurs; il leur laissera dans l'esprit des réflexions utiles; mais le poëme de l'abbé de Marsy ne sera goûté que par des lecteurs très-superficiels et ne peut être utile à personne. »

Quant à Le Mierre, c'est M. de La Harpe en personne qu'il faut entendre : « Le Mierre trouva moyen, en s'appuyant fort adroitement sur un poëme latin moderne qui lui fournit les

(1) L'abbé de Marsy a encore été traduit en prose par Regnault Warin dans ses *Loisirs littéraires.*

idées et les images, de faire un poëme sur la peinture, dont la versification est généralement plus passable que celle de ses tragédies, et de temps en temps beaucoup meilleure qu'à lui n'appartient. Il est difficile de profiter davantage de son modèle. Sa marche est exactement la même que celle de l'abbé de Marsy; il traite, comme lui, du dessin, ensuite des couleurs, puis de l'invention et de ce qu'on appelle la poésie d'un tableau; il donne les mêmes préceptes et cite les mêmes exemples. Les pensées, les transitions, les images sont presque partout celles du poëte latin; enfin, la versification est presque toujours littérale dans des morceaux de 40 à 50 vers. » C'est nous dire à nous, en termes élégants, que nous n'avons rien de sérieux en art à voir dans le poëme de Le Mierre. Pour le Watelet, il mériterait peut-être un examen un peu plus respectueux. Watelet était, comme chacun sait, un amateur plein d'ardeur et de bonne foi. Il a conçu et rimé son *Art de peindre* sous les yeux et sous l'inspiration d'abord de Madame de Pompadour à laquelle il avait donné une copie manuscrite de son poëme qu'a possédée J. Goddé; et puis de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture dont il était associé libre, et auquel il ne manque pas de le dédier : « Vous présenter ces vers sur l'art de peindre, c'est rendre public le juste hommage que je vous en ai déjà offert. Je vous ai soumis chacun de mes chants : je vous consacre aujourd'hui, avec plaisir, le poëme entier comme le fruit de l'association à laquelle vous m'avez fait l'honneur de m'admettre. » — « En commençant l'ouvrage que je soumets au jugement du public, dit-il dans son *Discours préliminaire*, je ne me flattois pas qu'il vît jamais la lumière. Je cherchois, en le composant, à nourrir mon goût naturel pour les Arts, et à occuper les loisirs d'une vie assez retirée, à laquelle mon penchant et les soins d'une santé délicate m'ont fixé. L'espérance d'être de quelque utilité aux jeunes artistes qui se destinent à la peinture, me détermine aujourd'hui à publier cet assemblage de préceptes que j'ai tâché d'orner par les charmes de la poésie. »

C'est là l'éternelle illusion, — d'être utile aux jeunes artistes, —également dangereuse pour ces pauvres enfants qui peuvent se troubler la cervelle à chercher pâture dans cette viande creuse,— et pour les honnêtes amateurs qui emploieraient mieux leur temps qu'à rimer malgré Minerve, en mettant en lumière dans leurs ca-

binets quelques belles peintures, quelques précieux dessins de maîtres.

Je chante l'art de peindre : ô Vénus-Uranie,
Seconde mes travaux, inspire mon génie ;
Laisse-moi pénétrer dans le temple des Arts.
Lumière des talents, découvre à mes regards
Ce concours de tes dons, cet accord, cet ensemble,
Objet des goûts divers, centre qui les rassemble,
Immortel attribut de la Divinité,
Dont l'effet est l'amour et le nom la beauté.

Je ne dirais pas si bien sur Watelet que Clément, son contemporain, et lui prête la parole : « M. Watelet avait acquis assez de lumières et d'expérience sur les arts pour en tracer les principes. Dans son poëme qui a paru en 1760, et qui a été ensuite traduit en allemand, il a mis un ordre, qui contribue autant que la netteté même de son style, à éclaircir ses préceptes. Poëte et peintre comme Dufresnoy, il s'étend sur la partie technique; il a même poussé les détails beaucoup plus loin que son modèle. Mais il n'a pas su, comme Dufresnoy, mêler la critique à l'instruction. Il n'a pas su jeter sur ses leçons ce sel piquant qui les fait retenir. Aucune réflexion profonde et raisonnée, aucun trait qui reste dans l'esprit. Son style en général est faible et sans consistance. Il n'est point offusqué d'ornements déplacés, mais il est aussi trop dénué de poésie. Nulle verve, nulle force, nulle élévation, nulle chaleur. Partout des idées communes, revêtues de couleurs vulgaires. L'élégance même, quand elle s'y trouve, est médiocre. Une prose soutenue et soignée se fait lire avec plus de plaisir. » — Mais le plus cruel à dire de Watelet, — et en un mot, — c'est que son art de peindre n'est ni celui de Raphaël, ni celui de Rubens, ni celui de Poussin; il est l'art de peindre de son ami Pierre; et Watelet lui-même vous le dira : « Tous ces compositions (vignettes, culs-de-lampe, etc., décorant son luxueux volume) ont été dessinées par un artiste dont le génie facile, fécond et poétique a fait voir dans ses ouvrages (les Plafonds de Saint-Roch, du Palais-Royal, etc.), ce qu'est l'art de peindre, lorsque la théorie la plus savante se joint à la pratique la plus heureuse : le désir de m'instruire m'a fait hazarder de graver, sous ses yeux, ce que son amitié, son génie et son goût lui avaient inspiré pour l'embellissement de mon ouvrage. »

Le généreux souci du progrès des arts qui, grâce à l'école

de Descamps, animait toute la haute Normandie, ne pouvait manquer d'enfanter des théoriciens et des législateurs ; il devait y naître, tôt ou tard, un poëme sur la peinture ; — le poëme naquit ; — mais, hélas ! il s'est perdu.

Le *Mercure de France* du mois de juillet 1773 contenait la note suivante : « A la séance publique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, du mercredi 5 août 1772, M. Haillet de Couronne, secrétaire perpétuel pour la partie des Belles-Lettres et des Beaux Arts, lut l'éloge historique de M. Bréant, associé titulaire, auteur d'un nouveau poëme français sur l'art de peindre, et l'analyse raisonnée de ce poëme. » Dans la même séance, Bacheley offrait deux gravures, l'une d'après Bonav. Peeters, l'autre d'après Ruysdael.

J'eusse été bien fier, je l'avoue, d'annoter et de publier un tel poëme éclos en Normandie. Plein d'ambition, je me mis en quête et tout d'abord j'en écrivis à la providence des chercheurs, à mon obligeant M. A. Pottier. Voici sa réponse :

« Dans la note que vous avez extraite du *Mercure*, on lit qu'à la séance de l'Académie du 5 août 1772, M. Haillet de Couronne lut l'éloge historique de M. Bréant et l'analyse raisonnée de son poëme sur l'art de peindre. — Or dans les procès-verbaux de l'Académie, même séance du 5 août 1772, on lit seulement ceci : « Le secrétaire pour la classe des lettres (M. Haillet de Couronne) annonça un éloge de M. Bréant. » Vous voyez qu'il ne s'agit ici que d'une simple annonce. Il ne paraît pas que M. Haillet de Couronne ait mis à exécution son projet; car dans une table très-soigneusement faite de tous les travaux lus à l'Académie depuis sa fondation en 1744 jusqu'en 1825, on trouve mentionnés 37 éloges ou notices biographiques de M. Haillet de Couronne et aucun d'eux n'est consacré à M. Bréant. Bien plus, le nom de ce dernier n'est pas porté à la table des auteurs qui ont communiqué des travaux à l'Académie. Toutefois il n'en faudrait pas inférer que M. Bréant n'ait pas lu son poëme à l'Académie, ce qu'un autre témoignage que je vais citer semble établir; mais il faut croire que l'auteur, n'ayant fait qu'une lecture sans dépôt de manuscrit, l'archiviste, auteur de la table, n'a pas mentionné ce fait. Quoi qu'il en soit, excepté la courte mention que j'ai citée plus haut, on ne trouve absolument rien dans les registres de l'Académie sur M. Bréant.

« Je comptais, pour me procurer quelques renseignements sur M. Bréant, sur le compendieux dictionnaire biographique normand de Pasquier, et en effet le nom de Bréant se trouve dans la table générale des noms propres qui ont ou qui doivent avoir leur article dans le dictionnaire, mais c'est en vain que j'ai parcouru toute la lettre *B*, je n'y ai pas trouvé cet article.

« Le seul ouvrage qui m'ait fourni un court renseignement biographique sur Bréant est l'*Histoire de Lisieux*, par Louis Dubois, in-8°. Dans ce volume, se trouve un petit dictionnaire biographique des hommes célèbres nés dans l'arrondissement; on y rencontre l'article suivant que je copie :

« Bréant (Jacques-Philippe), né à Bernay le 10 novembre 1710, « se fit connaître par des poésies, au nombre desquelles se fait « remarquer un poëme en quatre chants, ayant pour titre l'*Art de* « *peindre*. Ce poëme fut lu en 1766 à l'Académie de Rouen par « l'auteur, auquel on attribue aussi deux petites pièces de vers « intitulées : *le Printemps* et *l'Été*, pièces quelquefois imprimées « dans les œuvres de Bernard qui, lui, est auteur de *l'Automne* « et de *l'Hiver*. (Bréant mourut en 1772.) »

La date de 1766, que me fournissait M. André Pottier d'après L. Dubois, m'ouvrait une piste nouvelle; et je n'ai eu qu'à feuilleter au volume de février 1767 le même *Mercure de France* qui le premier m'avait appris le nom de Bréant, pour y trouver, dans la liste des ouvrages de littérature et de beaux-arts lus ou envoyés à l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant cette année 1766 (il s'agit de la séance publique tenue à l'Hôtel de Ville le 6 août 1766), « la Vie de Carle Vanloo par M. D'André Bardon, associé titulaire, — un groupe représentant les trois classes de l'Académie, savoir les sciences, les lettres et les arts, toutes les trois occupées de la gloire du Roi, par M. Jadoulle, sculpteur, académicien adjoint; — et un poëme sur l'art de peindre, par M. Bréant, associé adjoint. »

Puis, dans le volume d'avril 1767, le *Mercure de France* donnant la « suite de l'extrait de la séance publique de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, tenue à l'Hôtel de Ville le 6 août 1766, » s'explique ainsi pages 140-144 :

« M. Bréant, associé adjoint, demeurant à Bernay, lut plusieurs fragments d'un poëme en quatre chants sur l'art de peindre.

« Ce poëme avoit été commencé longtemps avant que celui de

M. Watelet sur le même sujet parût dans le public. M. Bréant ne s'étoit d'abord proposé que de traduire les charmants poëmes latins de Dufresnoy et de Marsy. Des occupations sérieuses, très-peu analogues à la poésie, l'ont empêché pendant plusieurs années d'y mettre la dernière main. Cependant lorsqu'il pouvoit jouir de quelques instants de loisir et de liberté, il reprenoit son ouvrage; et les idées de ses originaux lui en faisant naître d'autres, il abandonna le projet d'une traduction, pour se livrer à celui d'un poëme nouveau, dans lequel cependant il ne feroit aucune difficulté de traduire et de citer les plus beaux morceaux des deux poëmes qui lui avoient donné l'idée du sien. Les choses étant dans cet état, le poëme de M. Watelet parut, et son succès mérité aurait dégoûté M. Bréant de son entreprise, s'il ne s'étoit apperçu que la matière étoit si abondante et si riche qu'il ne s'étoit rencontré avec M. Watelet que dans très-peu d'endroits, et qu'il pouvoit encore espérer de plaire en suivant une autre route. Ces réflexions et les encouragements des gens de lettres, ses amis, le déterminèrent à porter son entreprise à sa perfection, et avant de donner son poëme au public, de le présenter à l'Académie, pour lui demander ses conseils. En conséquence non-seulement la compagnie s'en est occupée dans ses séances avec le plus grand intérêt, mais elle a nommé des commissaires pour rédiger ses observations sur tout ce qui pourrait contribuer à perfectionner son ouvrage.

« L'auteur, charmé de pressentir en même temps le goût du public, en a lu à l'assemblée plusieurs morceaux choisis en différents genres, qui ont été reçus de manière à faire présumer favorablement du succès, lorsqu'il se déterminera à le publier. En voici quelques-uns :

IIe CHANT.

Dibutadès, un jour, ou plutôt une nuit,
Seule avec Polémon, dans un secret réduit,
Recevoit les adieux de cet amant fidèle,
Qui pour huit jours entiers alloit s'éloigner d'elle.
L'art de la propreté, qui plait tant à l'amour,
Avoit seul embelli ce modeste séjour.
L'albâtre de ses murs y sert de réverbère
A la douce lueur de l'huile qui l'éclaire.
Dans leur simplicité ces lieux aux deux amants
En des temps plus heureux auroient paru charmants.

Mais tous deux ont le cœur flétri par les alarmes.
Leurs yeux, leurs tristes yeux, pleins d'amour et de larmes,
Dans ces affreux moments ne sauroient s'occuper
Que des objets chéris qui vont leur échapper.
Eh quoi! pendant huit jours, disoit la tendre amante,
Je languirai sans voir cette tête charmante!
O mon cher Polémon, n'est-il point de secrets
Qui puissent à mes yeux en conserver les traits?
Hélas! il n'en est point : ce n'est que dans mon ame
Que vont rester empreints ces objets de ma flamme.
Pour te voir il faudra descendre dans mon cœur :
Ah! que j'irai souvent y chercher mon vainqueur!
Mais que vois-je? C'est toi! c'est Polémon lui-même!
Sur la blancheur du mur l'ombre a peint ce que j'aime.
Je pourrai voir au moins l'ombre de mon amant :
Loin de lui c'est beaucoup. D'un charbon à l'instant
Suivant tous les contours de cette ombre volage,
Elle attache à la pierre une si chère image.
Peintres, ce fut ainsi que votre art vit le jour,
Heureux fruit du hasard que sut cueillir l'Amour

IIIe CHANT.

Vernet est-il Neptune, Eole ou Jupiter?
Roi des cieux, roi des vents, des airs et de la mer,
Lui seul décide entre eux et la paix et la guerre.
Là son pinceau magique a lancé le tonnerre,
Il soulève les mers, ouvre aux vents leurs cachots.
Ce vaisseau monte au ciel sur la cime des flots,
Cet autre s'engloutit dans le fond des abîmes.
Quel horrible fracas! que je plains les victimes!
Ici tout est paisible. Un jour pur et serein
Me decouvre l'azur d'un immense lointain;
D'aucun vent orageux ces mers ne sont troublées,
Du souffle des zéphirs ces voiles sont enflées;
Je ressens le bonheur de ces heureux vaisseaux
Que je crois voir glisser sur le marbre des eaux.
O Vernet! de ton art j'admire l'excellence!
Tu peins le mouvement, le bruit et le silence.

IVe CHANT.

Quel bonheur qu'un sujet offre à représenter
Diverses passions qu'on y voit contraster!
Dans un même tableau j'aime leur voisinage,
Et l'admire encor plus sur le même visage.
On vante ce chef-d'œuvre où Médée en fureur
Sur ses fils lève un bras qui fait frémir d'horreur;

Tandis qu'en ses enfants la nature trompée,
Exempte des frayeurs dont mon âme est frappée,
D'une mère en courroux ne craint aucun danger,
Et sourit au poignard qui va les égorger.
Mais peindre dans les yeux de cette horrible mère,
Un reste de pitié qui combat la colère,
Qui fait trembler son bras, qui suspend le poignard,
C'est le dernier effort du génie et de l'art.
Ainsi lorsque Rubens nous a peint la naissance
D'un enfant que le ciel donne aux vœux de la France,
Quand ce Dauphin paraît à tes yeux, Médicis,
Quel contraste est empreint sur ton front indécis!
A travers la douleur qui l'obscurcit encore,
Du plaisir qui s'y lève on apperçoit l'aurore;
Et ses premiers rayons sont un gage certain
De la fin de l'orage et d'un calme soudain.

Au demeurant, — et si mon patriotisme normand ne m'aveugle point, — les vers du bon bourgeois de Bernay ne sont point pires que ceux de l'amant magnifique de Marguerite Lecomte, et je ne saurais croire que le poëme de Bréant fût si bien perdu qu'un bon chercheur de Bernay, de ces fins limiers d'érudition dont abondent nos plus petites villes normandes, n'en pût retrouver autre patte ou aile que ces trois morceaux du *Mercure*. Il y va de l'honneur de Bernay, et un peu de toute la province.

L'année qui suivit celle où Bréant soumettait son poëme à l'Académie de Rouen, en 1767, fut couronné aux jeux floraux un autre petit méchant plat poëme sur la Peinture, « par M. Michel d'Avignon, écolier de Rhétorique et de l'Académie du Collége de l'Oratoire à Lyon; » et je n'ai jamais compris comment dans la ville de Chalette, des Rivalez, des Detroy et de Pader et de Du Puy Du Grez, il s'était trouvé un laurier d'or ou un souci d'argent pour cette pièce innocente, dont l'auteur ne connaît évidemment les peintres que de réputation :

Je me vois transporté sous ces arcs somptueux
Où Rubens étala ses chefs-d'œuvre fameux.
L'âme de Médicis a passé dans mon âme,
Sa tristesse m'accable et son ardeur m'enflamme.
Rubens! divin Rubens! quel est l'art enchanteur
Qui t'ouvre par mes yeux un chemin dans mon cœur?
De ton invention l'audace poétique,
Ton brillant coloris, m'inspirent tour à tour
La joie et la douleur, et la haine et l'amour.

Sublime invention! ô fille du génie!
Si tu n'embrases point l'élève d'Uranie,
Vainement voudrait-il, trop faible nourrisson,
Usurper la palette et saisir le crayon.
Qu'un artiste hardi, dans son brûlant délire,
Offrant à mes regards les objets qu'il admire,
Sache les embellir d'un charme séducteur,
Et même en copiant qu'il paroisse inventeur.
Feu divin! feu sacré! que ravit Prométhée,
De Le Brun c'est par toi que l'âme est exaltée,
Lorsqu'il offre à mes sens de douleur éperdus
Les traits vivants encor d'un ami qui n'est plus;
Ou lorsque, parcourant le temple de l'histoire,
Il grave les vainqueurs qu'a couronnés la gloire.
Un peintre trace-t-il de superbes tableaux?
Sur un tendre vélin place-t-il ses héros?
M'offre-t-il des moutons dans un gras paturage
Un ruisseau qui s'enfuit à travers un bocage?
Emule de Calot nous peint-il un buveur,
Un sauteur téméraire, un chymiste rêveur?
Veut-il dans le lointain, par un sage artifice,
Ménager à ma vue un reste d'édifice?
Qu'il prête à ses sujets un air de nouveauté:
Modèle en imitant, s'il veut être imité......
. . . .
Peintres jeunes encor, dignes enfants des Dieux,
Uranie a parlé, prêtez-vous à ses vœux.
Du tendre le Corrège allez suivant les traces,
Recevoir le pinceau de la main des trois Graces;
L'étude de cet art, charmant votre loisir,
Saura donner au temps les ailes du plaisir.

Voilà comme on chantait la Peinture, à Toulouse, cent ans après Pader. En vérité, en vérité, lecteur, la Peinture parlante parlait mieux que cela. Et de son temps, jamais l'injuste Clémence Isaure n'avait couronné son compatriote, si avide de couronnes.

Entre tous ces rhétoriciens concourant sur le même sujet, une bonne place appartient à l'aimable homme qui a dit de ses pareils:

Tous vos écrits méthodiques, savans,
Amas disert d'inutiles paroles,
Docte fatras de préceptes frivoles,
Ne feront pas un seul peintre en cent ans.

Antoine Lescallier n'a calqué son *Poëme sur la Peinture* ni sur Horace ni sur l'abbé de Marsy. Il me fait l'effet d'un galant

homme, bien pourvu d'esprit et même de goût, et qui, voulant causer familièrement peinture avec ses contemporains, trouve assez naturel de se servir de la langue aisée et coulante qu'ont façonnée Gresset et Voltaire par leurs épîtres familières. Mais où je juge surtout favorablement du tact de Lescallier, c'est à l'épître dédicatoire et au sens même de son poëme. Il le dédie aux amateurs, et d'un bout à l'autre des sept chants, il songe beaucoup moins à former le goût de l'artiste qu'à agir sur celui de l'amateur. Il a raison, Ant. Lescallier; et il faudra bien cependant qu'on s'entende un beau jour sur le but et l'utilité possible de tout livre comme de tout journal d'art. Les seuls livres utiles aux artistes sont ceux qui ne traitent pas de leur art, mais qui fortifient leur esprit; les seuls livres qu'il leur faille éviter sous peine d'un trouble pernicieux, sont ceux qui les provoquent par de fausses promesses d'enseignement spécial. Lescallier s'en prenait aux amateurs, et c'est vraiment la seule manière de bien servir et l'art et les artistes. Des époques de corruption qui faut-il accuser ? Bien moins l'artiste qui se déprave que le goût public qui l'accepte et l'encourage, et par les encouragements lui fait naître des imitateurs. D'autre part, dire à un peintre : Voilà par quels verres il faut voir la nature, voilà selon quelles règles il vous est ordonné de composer votre œuvre, n'est-ce pas d'un esprit étroit, n'est-ce pas une mauvaise action de fausser ainsi les naïfs instincts et les organes de la jeunesse ? N'est-ce pas un attentat à l'éternelle liberté du génie ? Mais dire à l'amateur : « L'habile homme, mort ou vivant, qui a peint de la sorte avait un sentiment de l'art plus pur ou plus élevé que celui vers lequel vos yeux mal exercés sont attirés par l'apparence de la sagesse et du fini. La force, la beauté et la grâce sont des déesses; la patience et la mignardise ne sont pas même des demi-déesses. Voyez comme celui-ci est loin du modèle qu'il pastiche, comme celui-là réagit par sa simplicité contre l'afféterie de son temps; soutenez l'un, détournez-vous de l'autre, » tel est le seul digne rôle où la plume doive intervenir dans les affaires du pinceau. Telle est, en somme, la conclusion générale du poëme d'Ant. Lescallier :

Sous des lambris où l'or et la sculpture
Et de Martin le vernis précieux

Sont prodigués, voyez ce curieux
Près d'un tableau dont la riche bordure
Plus que l'ouvrage attire tous les yeux :
Il s'en approche, il lorgne, fixe, mire,
Reste en extase, et des couleurs admire
L'ordre, la fonte et le travail uni
Comme une glace : il le juge fini ;
Il ne l'est point, le peintre méthodique
En épuisant la froide mécanique
Manque le but : sa main n'a point saisi
Ces traits de feu qui donnent la saillie,
Le mouvement, le ressort et la vie.
Le mot fini n'est qu'un vague attribut
Que chacun peut expliquer à sa guise.
L'illusion de l'art est le seul but ;
Pour le trouver toute voye est permise.
Soyez Rembrant ou Corrége ou Titien,
Il m'est égal ; pourvu qu'un art divin
Calquant du vrai l'image mensongère
Trompe mes sens : quel que soit le moyen
Qui sous la main d'un grand artiste opère,
Quand il séduit, l'ouvrage est toujours bien ;
L'effet est tout, et le travail n'est rien.

« Vous y verrez, dit-il de son poëme, dans l'*Épître dédicatoire aux amateurs,* que pénétré comme vous de la sublimité de l'art, et ne désirant rien tant que ses progrès, j'ai tâché de l'affranchir de toutes les entraves qui s'opposent à son essor. Je n'ai pas craint même, pour entrer tout à fait dans vos vues, d'affronter les contradictions inévitables que je dois attendre de la part de quelques esprits froids et méthodiquement faux, qui veulent sans cesse asservir les productions du génie au compas et à l'équerre. J'ai toujours pensé que rien n'était plus propre à enfouir les talens qu'un tel pédantisme ; et en cela, Messieurs, je ne suis que votre interprète. Une autre chose qui doit me faire un mérite auprès de vous, c'est le zèle avec lequel j'exclus de votre corps respectable une foule d'intrus qui usurpent mal à propos le titre de connaisseurs et pourraient vous avilir, en faisant croire que votre nombre est fort considérable, tandis qu'il est au contraire très-petit, et que s'il vous arrivait jamais de vous assembler et de former une Académie, à peine y aurait-il un nombre suffisant de membres pour remplir toutes les places usitées dans ces établissemens. Mais c'est ce qu'on ne verra pas. Vous êtes

dispersés et naturellement ennemis de tout ce qui sent la contrainte; et cependant quand il est question de porter des jugements en matière de goût, sans communiquer ensemble, vous décidez plus unanimement que la plus célèbre académie de l'Europe. »

Il finit comme il avait commencé :

Si présumant de mon faible savoir
J'avais formé le chimérique espoir
D'oser tracer une route au génie,
De ces Mentors censurant la manie
J'aurais moi-même en écrivant ces vers
Sans le vouloir imité leur travers.
Mais mon esprit qu'un goût naïf inspire
Ne prétend point au vain honneur d'instruire;
Et cependant égayant mon loisir
Et sans m'enfler d'une folle arrogance
Je chante un art que j'aimai dès l'enfance,
Que je cultive et qui fait mon plaisir (1).

Lecteur, n'aimez-vous pas, comme moi, cet esprit gracieux et sans façon et qui parle en très-bons termes des maîtres tout en secouant son jabot? Cela ne vous rafraîchit-il pas et de Watelet et de Le Mierre, de tous ces pédants Ronflombombes, comme les appelait le pauvre Gilbert?

Je me sens brisé de fatigue, et le lecteur doit être plus las que moi, pour avoir cherché notre chemin à travers cette forêt de vers ineptes que nous avons parcourue depuis Molière. Et maintenant que j'aperçois le jour à distance, rien, non, rien ne peut plus m'arrêter, et je jette au diable les balances avec lesquelles il me resterait à peser lequel sera le plus léger aux yeux de la postérité de Fournier des Ormes ou de M. de Valori. Je ne veux prendre de celui-ci que sa dédicace, parce qu'elle va me servir de transition :

(1) Je ne sais si notre poëte cultivait son art avec autant de mérite que de plaisir. Je n'ai rien vu de sa main, et ne vois guère citer de ses ouvrages que dans le catalogue Paignon-Dijonval où figurent cinq dessins de Lescallier, dessinateur à Paris vers 1770 (nos 3877-3880). Ce sont des scènes familières, à la pierre noire ou à la plume, et presque tous lavés d'aquarelle, comme il sied à un joli talent d'amateur.

A Monsieur Girodet.

D'Ossian peintre poétique,
D'Atala séduisant auteur,
Qui tour à tour énergique, enchanteur,
Sais passer de la force à la grâce magique,
D'un sourire encourage-moi.

Girodet, le souriant élève de David, est l'un des plus terribles exemples que nous pussions garder pour notre conclusion, de l'influence pernicieuse et absorbante qu'exerce sur un vrai peintre le laisser aller à l'amour des lettres. Girodet est un artiste de très-grand ordre dans notre école; il a peint le délicieux Endymion, il a peint l'Hippocrate, il a peint l'Ossian et la scène du Déluge; il a peint avec de franches couleurs quelques bons portraits. Puis voilà qu'un beau jour il rime, pour le dessert d'un banquet, de mauvais vers à Gros, et après boire il est applaudi; et voilà que le ressentiment d'une critique lui fait rimer une méchante satire sur les jugeurs du salon de 1806, et ces vers de circonstance ne sont point trop sifflés; et le voilà qui se croit autorisé par le public et par son génie d'artiste à régenter en alexandrins les peintres de son temps et quels vers! la langue abâtardie qui s'est faite en 150 ans, de Racine à Pradon, de Quinault à Voltaire, de Voltaire à Saint-Lambert, de Saint-Lambert à Delille, de Delille à Saint-Ange, de Saint-Ange à Roucher, de Roucher à Castel. Le vaniteux Girodet prétend bien imiter Millevoye, mais je vous jure qu'il se flatte. Après avoir imaginé le cadre aisé des *Veillées*, ou *Promenades du peintre d'histoire avec ses élèves,* il rencontre le livre des *Plaisirs du poëte*, et le voilà qui prépare et remplit un plan nouveau : *les Plaisirs du peintre*. Ce long poëme en six chants, qui ne fut publié qu'après sa mort par son élève Coupin, il y travaille assidûment pendant les meilleures heures de ses dernières années. Du jour où, s'exerçant à traduire, avec le crayon, et Racine, et Virgile, et Ossian, et Bion, et avant cela Anacréon et Sapho et Moschus, il s'est abandonné jusqu'à mettre en rimes françaises les chansons érotiques de ces jolis petits poëtes, — adieu les peintures magistrales, adieu les études héroïques, adieu les luttes du pinceau contre la sévère nature. Il est plus facile à un grand peintre de rimer de flasques tirades sur les beautés de l'Italie et de la

Grèce et du château de Montargis, que de composer un tableau médiocre d'histoire ou d'allégorie, fût-ce même la décoration de Compiègne ; et, je vous le demande, ce doux travail de rêveur voluptueux et allangui ne lui vaudra-t-il pas autant de complaisantes flatteries de ses amis et de ses élèves? De loin en loin quelque souvenir du cœur vient réchauffer ce fatras mythologique, quand il a décrit Venise, et la Sicile, et Naples :

J'ai vu ces beaux pays aux jours de ma jeunesse...
Près d'un ami, rival des Claudes, des Poussins,
J'admirais ces beaux champs, plus beaux dans ses dessins
L'un par l'autre excités, dans nos courses riantes,
Nos crayons récoltaient des moissons abondantes :
Tantôt nous dessinions ces bosquets toujours verts
Où la figue et l'orange ignorent les hivers...
Les soins de l'avenir n'osaient troubler nos songes.
Abusés cependant par les plus doux mensonges,
Nos vœux se partageaient l'avenir par moitié,
L'une pour les beaux-arts, l'autre pour l'amitié.
Mais la vie est un fruit que la vieillesse altère,
Et l'espérance même une fleur éphémère.
Je ne les verrai plus, ces pays enchanteurs :
Les travaux, les devoirs ne sont point voyageurs.
L'âge mûr rarement change sa destinée,
Et l'habitude reste où l'habitude est née.
Je n'y trouverais plus cet ami précieux ;
Ce beau ciel qu'il aimait n'éclaire plus ses yeux...
Aimant les arts pour eux, heureux d'être oublié,
Ses seuls besoins étaient l'étude et l'amitié ;
Par l'étude fixé sur la terre étrangère,
Pour compagne il garda la pauvreté sévère,
Pour mentor le travail, et ses nobles mépris
Aux hommes comme à l'or n'attachaient aucun prix
Plus d'une fois j'ai vu la bizarre fortune,
Accourant sur ses pas, lui paraître importune,
Je l'ai vu dédaignant les dons de sa faveur,
Lui-même malheureux, secourir le malheur.
O toi, qui, malgré toi, seras un jour célèbre,
Reçois, cher Péquignot, cet hommage funèbre !
Hélas ! en te quittant, j'espérais quelque jour
Te revoir dans ces lieux si chers à ton amour :
Les temps ont emporté mes vœux avec ta vie.
Ami, paix à ta cendre et gloire à ton génie.

Mais quand il a conduit son jeune peintre de l'enfance à la

vieillesse, de Rome à Athènes, à travers tous les beaux siècles de l'art, qu'a-t-il fait, Girodet, de profitable et de vrai pour les artistes ? Des rimes insuffisantes et des amplifications d'une mythologie insupportable que les amateurs éviteront de lire, et où les peintres ne trouveront même pas, comme dans le Pader, s'ils doivent se servir ou se défier du mannequin. Vous aurez beau dire avec toute la solennité d'un discours préliminaire : « S'il était des personnes qui voulussent renfermer les artistes modernes dans le cercle des seules études relatives à l'exercice matériel de leur art, qu'elles considèrent que telle n'était point l'opinion de cette antiquité que l'on vante sans cesse, que l'on invoque tous les jours et dont l'autorité nous dicte encore des lois. Les grands artistes de cette époque mémorable de la suprématie et de la plus haute gloire des arts étaient tous ou savants ou lettrés, et souvent l'un et l'autre à la fois. Pamphile, cet illustre maitre d'Apelles, qui tenait le sceptre de la peinture, avant de le céder à son inimitable élève, Pamphile était profond dans les sciences mathématiques ; il avait composé un traité sur la géométrie, et il joignait à ces avantages, selon le témoignage de Pline, celui d'être versé dans tous les genres de littérature. *Primus in pictura, omnibus litteris eruditus*. Le même auteur fait mention des écrits qu'avaient composés quelques autres peintres célèbres, tels que Parrhasius, Apelles, Timagoras, Euphranor. Celui-ci avait composé plusieurs ouvrages sur les proportions et les couleurs. » Suit l'énumération des artistes littérateurs : Timagoras, Métrodore, Pyrrhon, le sage Socrate, Pacuvius, Léonard, Raphaël, Michel-Ange, Lor. Lippi, Salvator, Aug. Carrache, Hogarth, Reynolds, Alb. Durer, Raph. Mengs, Ger. de Lairesse, Rubens, Dufresnoy, Élisabeth Chéron, Ant. Coypel et Taillasson. « Si le peintre et le poëte tendent au même but, — l'imitation de la nature, — si leurs idées et leurs affections sont les mêmes, n'est-il pas permis de croire que l'un et l'autre sont entraînés dans leur carrière, moins par une impulsion primitive que par cet ensemble de circonstances, qui, dans le choix d'une profession, dirige si souvent les hommes à leur insu. Quelles que soient donc les causes déterminantes de la carrière du peintre et du poëte, non-seulement il est rare qu'ils ne soient point portés à faire des incursions sur le domaine l'un de l'autre, mais ils sentent continuellement le besoin de se faire des emprunts. Comment ne seraient-ils pas

souvent tentés de s'exprimer dans le langage des pays limitrophes, où ils vont échanger les inspirations de leur génie? Ainsi Dante, dont la poésie est si pittoresque, dessinait lui-même correctement; et Michel-Ange, dont les pinceaux étaient si poétiques, savait aussi écrire en poëte. Quelle raison pourrait donc interdire aux artistes de nos jours d'essayer de marcher sur les traces de ceux que l'antiquité et le siècle de la renaissance des arts leur offrent pour modèle ou du moins pour excuse?... N'éprouvons-nous pas tous les jours de vifs regrets non-seulement de la perte des chefs-d'œuvre des peintres grecs, mais encore des écrits qu'ils avaient composés? et ne savons-nous pas un gré infini à Pline de nous avoir conservé les traditions de quelques-uns de leurs précieux monuments dont il déplorait lui-même si vivement la destruction? — De quelque manière qu'un artiste parle de son art, il doit intéresser ceux qui le cultivent ou qui l'aiment. Le peintre, en écrivant de la peinture, est sur son terrain, et si sa prose ou ses vers sont faibles, du moins le fond de ses idées sera vrai; car il parle de ce qu'il a étudié toute sa vie... Il me vient une pensée que ce ne serait pas une chose tout à fait indifférente de voir un peintre développer la théorie régénératrice qui a relevé la peinture en France. Sans avoir la certitude de m'exprimer assez bien pour y réussir, je trouvais cependant, dans l'habitude de mes réflexions sur mon art et dans le fruit que j'avais recueilli de mes études scolastiques, un prétexte au moins plausible de le tenter. »

Et que se disaient-ils autre chose, et Pader, et Coypel et Dufresnoy? Mais faut-il que sa passion sénile pour les vers aveuglât Girodet pour qu'il en fût venu à ne plus savoir s'il était né peintre ou poëte, pour avoir oublié les sources divines et les vocations innées de son génie, et pour attribuer au hasard le choix de sa profession! L'orgueil de sa rime — et elle n'était pas riche — l'enivrait comme le mauvais vin grise un buveur de cidre. Lequel, à votre avis, du peintre de l'*Endymion* ou de l'auteur des *Plaisirs du peintre* était le plus vraiment poëte? Girodet, vieillissant, prenait le vers pour la poésie. Dans Pamphile et dans Léonard, il préférait le mathématicien à l'artiste, dont les mathématiques avaient appauvri l'œuvre; et retrouver le manuscrit d'Euphanor l'eût consolé de la destruction de la *Vénus* d'Apelles. Humiliant son art, comme Prou l'avait fait jadis pour la sculpture

de Girardon à la peinture de Le Brun, il se faisait petit imitateur de Delille, son ami, lui qui avait été maître, lui le triomphateur des prix décennaux! Fallait-il lui rappeler cette trop juste et nette conclusion que donnait à son *Poëme de la peinture* l'homme de sens que j'ai cité tout à l'heure, Ant. Lescallier :

Taisez vous donc, pédants présomptueux,
De dogmes faux instituteurs frivoles,
Qui m'étalez en pompeuses paroles
D'un vain savoir l'appareil fastueux,
M'apprendrez-vous quelle méthode sûre
Peut me conduire à lire la nature?
Sur tant d'objets qu'elle m'offre à la fois
M'apprendrez-vous à décider mon choix?
M'apprendrez-vous sur quelle théorie
Je puis fonder les lois de l'harmonie,
Et dans l'accord des traits et des couleurs
Trouver de l'art les prestiges trompeurs?
M'apprendrez-vous à saisir au passage
Le sentiment dont l'organe subit
Mettant en jeu les muscles du visage
En un clin d'œil naît et s'évanouit?
Un tel effort passe votre science.
De vos leçons avouez l'impuissance;
Ou, me parlant avec plus d'éloquence,
Si vous voulez bien mieux que par écrit
D'un si bel art développer l'esprit
Et m'enseigner ses savantes manœuvres,
Payez d'exemple, exposez des chefs-d'œuvres.
Un seul tableau du Guide ou de Rembrant
Instruira plus l'élève pénétrant
Que cet amas de préceptes futiles
Que prodigua le trop verbeux de Piles.

Ou plutôt ne se souvenait-il plus, Girodet, d'avoir écrit lui-même autrefois, dans sa *Veillée*, ces admirables maximes d'éternelle vérité :

Cependant pour atteindre où votre effort aspire,
Quels conseils vous donner? Vous faudra-t-il donc lire
Watelet et Marsy, Le Mierre et Dufresnoy?
A leurs vers hasardés donner force de loi?
Docteurs sans mission, ils prêchent les adeptes,
Et Phœbus quelquefois se rit de leurs préceptes.
Le guerrier dans les camps doit méditer César :
Vous, imitez Poussin, Raphaël, Léonard,

Et laissez les cerveaux bornés ou fantastiques,
Ramper aveuglément sous des lois chimériques,
De vérités, d'erreurs, amalgames confus,
Trop souvent dangereux et toujours superflus.
De Jules, d'Annibal interrogeons la vie;
Voyons par quels ressorts a volé leur génie.
A l'étude assidus, et sans perdre un seul jour,
Tantôt d'un marbre antique ils traçaient le contour;
Tantôt l'homme vivant, modèle des modèles,
Revivait embelli sous leurs crayons fidèles.
Le grand art du dessin s'apprend mal dans les vers :
Le peintre de Vérone et le peintre d'Anvers
N'ont point étudié, dans des rimes savantes,
L'admirable secret de leurs teintes brillantes.
Les vers n'ont point appris à Poussin, à Pilon,
A Carrache, à Lesueur, à Jules, à Goujon,
A calquer d'une main toujours correcte et sûre,
Ces traits, ou gracieux, ou fiers, que la nature
Imprime au sexe, à l'âge, en différents climats.
Jeunes ils pratiquaient et ne méditaient pas.
Écoute, jeune élève : au printemps de la vie
Réfléchis, j'y consens; mais sans cesse copie
Ou la forme ou l'effet par toi-même observés.

Je sens qu'avec ces vers, lecteurs, je remonte à la lumière vivante. Adieu, vilaines ombres, fantômes de poëtes, fantômes de peintres, fruits secs de l'un et de l'autre art. Je suis descendu dans votre Averne pour avoir le droit de dire à tout jeune artiste : Ne mettez jamais le pied dans ces sentiers ténébreux; le parcours en donne la nausée, les reins s'y débilitent. J'ai mérité que les étudiants de l'art disent un jour de moi, comme les enfants disaient de Dante à Ravenne : Voilà, voilà celui qui est revenu de l'enfer des peintres-poëtes.

Ph. de Chennevières.

(La suite prochainement.)

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS

(SUITE) (1).

DESSINS.

Innocents (Cimetière des SS.) — Nous voici revenus au centre du vieux Paris de la rive droite; nous allons y faire une longue station afin de compléter le mieux possible (qui peut se flatter de compléter un sujet?) l'intéressante description du cimetière des SS. Innocents. Ce point lugubre du sol parisien a toujours eu pour moi un puissant attrait et, quand je jette les yeux sur nos anciens plans, je les ramène toujours sur le territoire de Champeaux où la voix de la Mort couvrait et forçait à oublier les clameurs des vivants. Le spectacle des splendides édifices, des fêtes tumultueuses, des salles pleines de lumière et d'harmonie a bientôt fatigué les yeux, émoussé l'attention; la vue d'un cimetière retrempe l'âme en l'élevant au-dessus des éphémères fantasmagories de ce monde de passage.

Nul ne sait le jour où il sera convié à la danse macabre. Si Dieu m'accorde les dix-neuf ans que me promet M. Deparcieux dans sa *Table de mortalité,* je publierai la monographie très-détaillée du cimetière des SS. Innocents, y compris toutes les épitaphes recueillies à diverses époques dans l'église, sur les tombes du cimetière et sous les galeries des charniers. Ce serait là de mes œuvres la moins imparfaite parce qu'elle aurait pour sujet une étude de prédilection.

Peut-être me croit-on disposé à regretter la suppression de cette curieuse localité dont, au siècle dernier, le voisinage avait tant à souffrir! Qu'on se détrompe. Ma passion pour les antiquités parisiennes est dépouillée d'égoïsme. Je conçois que l'assainissement de cette immense ruche humaine qu'on nomme Paris doit être obtenu même au prix du sacrifice de ses plus intéres-

(1) Voir la livraison d'octobre 1859.

sants souvenirs. L'heure de la dissolution devait sonner en 1786 pour le réceptacle de tant de cadavres, comme elle sonnera bientôt pour les cimetières de nos jours. Né trop tard pour en saluer les derniers débris, je me consolerai avec les images de diverses époques que nous ont léguées les artistes, les antiquaires, les architectes contemporains.

Parmi nos vieilles églises, les unes étaient, les autres sont encore décorées de fastueux monuments de marbre rappelant de grands noms qui subsistent dans une descendance pour ainsi dire perdue au milieu de tant de célébrités de nouvelle date; le cimetière central de Paris, plus humble, plus conforme à l'esprit de l'Évangile, était par excellence le cimetière plébéien, le dernier gîte du pauvre. Il recélait aussi les ossements roturiers de la classe bourgeoise d'où je suis descendu. Parmi les amas de crânes rangés ou plutôt entassés sous les galetas des charniers ont figuré sans doute les restes de nos obscurs ancêtres, car ils habitaient des paroisses voisines du grand cimetière. Voilà en partie pourquoi je m'intéresse à cette localité du vieux Paris qui a englouti dans ses fosses multipliées et refouillées sans cesse tant d'honorables vilains.

Les noms illustrés de quatre quartiers de noblesse y étaient rares et se lisaient surtout sous les portiques. Néanmoins plusieurs tombes armoriées y figuraient à ciel ouvert; c'étaient celles de puissants personnages dont les dernières volontés s'étaient mises d'accord avec celle de la Providence qui a décrété le nivellement de tous les rangs devant la mort. L'humilité chrétienne de quelques hommes de haute lignée avait donc parsemé de tombes blasonnées, peut-être même de simples tertres sans épitaphes, le champ funèbre des morts vulgaires.

Je ne reviendrai sur ce que j'ai dit du cimetière des Innocents dans cette Revue (février et avril 1856) que pour ajouter quelques détails recueillis depuis cette époque. Au numéro de février j'ai parlé des chiens qu'on laissait librement errer dans le cimetière jusqu'à la fin du xvii[e] siècle. J'ai oublié d'en signaler un qui avait conquis le droit d'y faire sa résidence. Le fait est tout à l'éloge de la race canine (qui se permet de temps à autre de donner à la nôtre des leçons de gratitude); il se trouve consigné dans un livre où un archéologue n'aurait certes pas l'idée de l'aller chercher. C'est un in-4° publié à Lyon en 1665 en trois parties,

ayant pour titre : *Journal des voyages de monsieur de Monconys* (1) (en Italie, Égypte, Syrie, Pays-Bas et Allemagne). L'auteur, à la page 439 de la seconde partie, avant de signaler les tableaux qu'il avait vus à Rome en 1660, s'interrompt pour mentionner le trait suivant : « I'ay veu en novembre 1659, un peu avant mon « voyage, un chien dans le cimetiere de Saint Innocent, qui n'en « estoit sorty depuis deux ans et demy que son maistre y estoit « enterré ; c'estoit un villageois qui estoit venu solliciter un « procez à Paris, pendant la poursuite duquel il mourut ; le chien « estoit vilain, noir, la teste et le museau grisastre, les oreilles « droites et courtes. » Si l'on rapproche ce fait de celui tout à fait analogue qui se passa en 1830 au cimetière provisoire établi devant la colonnade du Louvre, on en conclura pour la dix-millième fois qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil (2).

J'ai cité les écrivains publics (ou secrétaires des SS. Innocents), les lingères et les modistes installés sous les galeries des charniers. Il faut y ajouter les marchands d'estampes, comme l'attestent les strophes 37 et 38 du *Paris ridicule* de Claude le Petit, poëme satirique écrit vers 1656 et récemment réimprimé par le directeur de cette Revue. Ces marchands couvraient les murs des portiques d'images de piété, de portraits, de vues de villes, etc. L'auteur nomme cela des *tapisseries*. Quelques vers sembleraient faire allusion non plus aux étalages d'imagerie, mais aux vieilles fresques peintes sous les galeries :

Que je voy d'un œil satisfait
Là ces vanitez en peinture
Qui sont vanitez en effet.

Et plus loin :

On y voit le Paradis même
Et l'Enfer à la triste gent ;
On y trouve enfin la Mort blême.

(1) De Monconys, conseiller d'État, était passionné pour les beaux-arts, les sciences, et spécialement pour l'alchimie. Il recherchait les secrets de magie et de médecine et surtout celui de la pierre philosophale. Ses récits sont parfois d'une naïveté stupide, et il enregistre des recettes d'une absurdité incroyable. D'autre part il se mettait en relation avec les savants et les artistes célèbres vers le milieu du XVII[e] siècle. Il signale çà et là d'ingénieuses inventions et des toiles de maîtres de haute valeur. Les amateurs de peinture feront bien de parcourir ce gros livre d'un style détestable.

(2) Le chien du Louvre a eu l'honneur de figurer sur plusieurs estampes du temps, voire dans une strophe de Casimir Delavigne.

Mon hypothèse est peut être bien hasardée, mais on peut admettre au moins que ces images funèbres de l'Enfer et de la *Mort blême* étaient des représentations d'après les anciennes fresques subsistantes encore en partie, c'est probable, en 1656 (1).

Un livre publié en 1701 sous ce titre : *Mélanges d'histoire et de littérature* par Vigneul Marville, trois vol. in-12 (voir cette *Revue* mai 1855, p. 153), confirme l'assertion de Claude le Petit. On y lit au sujet du graveur Nanteuil : « Presqu'au sortir du collège « (vers 1650) il vint à Paris où il vendoit à ces petits marchands « *qui étalent sous les charniers des Saints Innocens* ses coups « d'essai pour avoir de quoi subsister. »

Selon Thiéry (*Guide des amateurs à Paris*, 1787, t. I, p. 493) on trouvait aussi de son temps des marchands de jouets sous la galerie (encore debout) surmontée de hautes maisons qui forment le côté nord de la rue de la Ferronnerie, maisons, dit-il, dont « le rez-de-chaussée, du côté de l'ancien cimetière, forme char-« niers. » Là peut-être aussi se vendaient, comme il y a quelques années encore, du côté de la rue aux Fers, des bouquets pour les mariées et des couronnes d'immortelles destinées aux morts.

Dans le même article, j'ai oublié de dire, au sujet de la croix Gastine, qu'on trouve dans Sauval (t. III, p. 634) des comptes de la Prévôté relatifs à la démolition de cette croix et à sa réédification (1571) au cimetière des Innocents. A la même page on lit qu'on donna, le 9 septembre 1572, 15 livres tournois « aux fos-« soyeurs du cimetière des Saints Innocens pour avoir enterré « les corps morts qui étoient ès environs du couvent de Nigeon « (les Bons-hommes de Passy) pour éviter toute infection. » Il s'agit ici de victimes de la Saint-Barthélemy que la Seine avait rejetées sur la berge. Le 13 septembre les mêmes fossoyeurs touchèrent 20 livres « pour avoir enterré depuis huit jours onze cens « corps morts (trouvés) ès environs de Saint-Cloud, Auteuil et « Challuau (Chaillot). »

Il est question aussi dans mon article de la tombe d'Alix la Bourgotte. Thiéry (I, p. 497) nous apprend que l'effigie de bronze

(1) J'espère un jour reconnaître dans d'anciens livres d'heures ou des éditions gothiques de la *danse macabre* une représentation positive des fresques peintes sous les voûtes méridionales des charniers.

de cette recluse avait été détachée de son socle en marbre noir et adossée à un pilier de la chapelle de la Vierge en l'église des SS. Innocents. Il est facile de se rendre compte du motif de ce déplacement. Cette tombe en forme de table occupait beaucoup d'espace. A une époque où les sépultures se disputaient pied à pied le sol de l'église, où la voix exigeante de la nécessité criait sans cesse : Place aux morts! ce souvenir de la piété de Louis XI était bien encombrant; on imagina pour s'en débarrasser ce moyen fort simple.

Maintenant quelques additions à mon article d'avril 1856. A propos de l'homme *tout noir* peint sur un pilier des galeries de l'ouest et jouant un rôle important dans les recherches des alchimistes, j'aurais dû mentionner plusieurs planches lithographiées du tome II de l'*Art au Moyen-âge* par M. du Sommerard. Elles représentent, d'après le célèbre livre d'heures d'Anne de Bretagne, une danse macabre (réminiscence sans doute de celle des Innocents), où la Mort qui entraine chaque personnage est un cadavre noir, peut-être par suite d'un mauvais jeu de mots sur le nom de Maure. Nous verrons bientôt une splendide et fidèle reproduction du livre d'heures d'Anne de Bretagne exécutée sous la direction de M. Curmer avec texte de M. Le Roux de Lincy.

Dans un ancien cartulaire provenant des Blancs-Manteaux et conservé aux archives de l'Empire est citée en 1499 une maison de la rue de la Tonnellerie où pendait pour enseigne *La Danse*. Cette enseigne avait-elle pour sujet un épisode de la danse macabre ? Ce ne serait pas impossible. Il est à observer que ces sortes de peintures n'étaient pas toujours spécialement affectées aux cimetières, comme l'attestent les trois groupes que j'ai vus en 1837 autour de l'abside de l'église abbatiale de Chaise-Dieu (Auvergne) et les sujets du même genre peints sous la toiture du pont de bois de Lucerne.

Au XVIIe siècle, époque du perfectionnement des arts, ces fresques lugubres, si puissantes autrefois à « esmouvoir les gens « à dévotion » commencèrent à paraître d'une grossièreté repoussante. Elles furent peut-être effacées sous les voûtes du cimetière des Innocents dès le règne de Louis XIII. Toutefois on retrouve encore quelques reflets des vieilles danses macabres dans les œuvres de plusieurs artistes de ce temps. Jérôme Wierix, Crispin

de Pas et La Belle ont gravé certains sujets qui rappellent le genre de ces peintures sépulcrales.

J'ai de bonnes nouvelles de la statue de la Mort, œuvre de François le Gentil, jadis attribuée, à tort, à Jean Goujon. Placée à Notre-Dame à l'époque de la démolition des charniers, elle fut depuis transférée au Musée des petits Augustins. D'après une note de M. Lassus (*Projet de restauration de Notre-Dame*, 1843, in-4°, p. 23), elle n'a pas changé de local : elle se trouve au Palais des Beaux-Arts (École d'architecture) dans une salle du rez-de-chaussée, au fond de la troisième cour.

En parlant (page 18) du clocher de Sainte-Opportune, je dis : « Supposé que cette église en possédât un. » Qu'on me permette d'anticiper sur l'avenir pour corriger une étourderie. Ce clocher, qui avait pour base une tour assez élevée, figure sur tous les anciens plans de Paris en élévation. On trouve d'intéressants détails sur sa sonnerie dans la *Vie et miracles de sainte Opportune* par Nicolas Gosset, 1655. Thiéry (t. I, p. 494) avance que « les tours de cette église portaient des fleurs de lis » comme indice de sa fondation royale. Un caveau de cette église était destiné aux recluses volontaires. Le 5 octobre 1403 (selon M. G. de S. Fargeau), Agnès du Rochier s'y fit enfermer à l'âge de dix-huit ans et y mourut après quatre-vingts ans de séjour : preuve qu'un tel régime n'est pas préjudiciable aux chances de longévité. Avis à qui aspire à l'honneur de figurer dans l'histoire des centenaires. J'ignore si M. Flourens a signalé ce procédé.

Je passe maintenant à la description de dessins relatifs aux église et cimetière des Innocents. Pour en finir avec ce site pittoresque du vieux Paris et par exception je m'occuperai en même temps des estampes, abstraction faite toutefois des planches de la *Statistique Monumentale de Paris.*

Sur les miniatures des xve et xvie siècles qui décorent les livres d'heures à l'usage de Paris on peut quelquefois reconnaître l'intention de l'artiste d'y représenter le principal cimetière de la capitale, mais cette bonne intention se réduit à quelques détails vagues, insignifiants, stériles pour nos études archéologiques. Sur les sujets gouachés en tête de l'office des morts figure assez souvent une inhumation bourgeoise. Le défunt, au lieu d'être

placé dans une bière (les cercueils de bois et de plomb constituaient un confortable réservé aux richards et aux grands seigneurs), est simplement enveloppé dans un linceul serré contre le cadavre, dont il accuse la forme, au moyen de bandelettes disposées en losanges. On emmaillottait de la même façon dans leurs langes les nouveau-nés. Était-ce à dessein qu'on assimilait ainsi l'alpha et l'oméga de la vie humaine? C'est bien possible, car tout était symbole religieux au Moyen-âge.

Le lieu où est creusée la fosse est tantôt l'intérieur d'une chapelle, tantôt le sol du cimetière. C'est dans ce dernier cas que perce la velléité du miniaturiste, surtout quand il exerçait son art à Paris, de rappeler aux yeux quelques souvenirs du cimetière des Innocents. J'en citerai un seul exemple. J'ai parlé, au sujet de la Sainte Chapelle, d'un missel du xve siècle exécuté pour Juvénal des Ursins et appartenant aujourd'hui au prince Soltykoff. Au folio 96 verso une petite miniature, insérée dans un D majuscule, offre la cérémonie d'un enterrement roturier. Au fond de la miniature apparaît une sorte de portique de bois dont la toiture retombe sur une claire-voie garnie d'un rang de têtes de morts. A droite s'élève une portion de portail d'église; çà et là surgissent du sol quelques croix de pierre ou de bois noirci, dont les branches abritées par deux planchettes inclinées, affectent la forme d'un if, modèle banal que nos cimetières modernes présentent encore par milliers sur les sépultures sans faste, celles en général qui sont les plus touchantes. Il est fort probable que ce dessin médiocre est une réminiscence, un reflet grossier d'un coin du cimetière des SS. Innocents vers 1450, avec intention de représenter les greniers ou *galetas* où l'on accumulait les ossements extraits des sépultures provisoires. Que les mânes de ces cadavres vulgaires se consolent! En dernier résultat les tombes *à perpétuité* (expression aussi vide que les crânes de ces galetas) ont suivi le même chemin, comme nous le verrons à la fin du présent article. Il en sera ainsi des orgueilleux monuments de notre Père-Lachaise, ce terrain funèbre que va bientôt envahir l'ambitieuse Lutèce.

La miniature du folio suivant 97 offre la mise en terre d'un corps lié dans un suaire, comme je l'ai dit ci-dessus. Peut-être un amateur exhumera-t-il un jour dans un missel du même genre une image plus fidèle du cimetière en question, mais j'en doute, car

celui que feuilletait de son temps Juvénal des Ursins est un des plus soignés qui existent.

Je n'ai plus à reparler de mon tableau (peint environ vers 1565) qui m'a fourni le sujet de deux longs articles en 1856. Je passe aux pièces suivantes, estampes ou dessins, que je décrirai par ordre de date.

1612. — Estampe sur bois incorporée au texte de l'in-4° intitulé : *Les trois traités de Philosophie naturelle*, par Pierre Arnauld de la Chevallerie (1). La ligne de contour de l'estampe a la forme ogivale du tympan de l'arcade où la sculpture en ronde bosse qu'elle représente était appliquée. Cette sculpture religieuse couverte, selon l'usage du temps, de vives couleurs dont les alchimistes tiraient des inductions, constituait un monument commémoratif élevé par Flamel à Pernelle sa femme. J'en ai décrit le sujet au numéro d'avril; je n'ai plus à m'en occuper. Mais je signalerai une estampe au burin qui en est une reproduction réduite plutôt qu'une nouvelle copie d'après le bas-relief original. Les figures ont bien moins d'expression que celles de l'estampe sur bois. Autour de l'encadrement ogival sont rangés neuf autres sujets, dont sept n'ont jamais existé en réalité, car ce sont des allégories peintes sur un manuscrit idéal, qu'Arnauld, dans l'ouvrage cité, suppose appartenir à Flamel. C'est Flamel lui-même qui est censé décrire ce livre cabalistique et les miniatures qu'il contient, nommées sur l'estampe « Les figures du Juif Abraham ». Chacune d'elles porte un chiffre de renvoi. Je ne sais au juste de quel ouvrage, publié vers le milieu du XVIIe siècle, provient cette vignette. On voit à ses plis et à ses dimensions qu'elle était insérée dans un volume in-12. Elle se rapporte, c'est probable, à l'un des traités d'alchimie que cite l'abbé Villain dans son *Histoire de N. Flamel*, peut-être à l'édition publiée en 1655 du *Trésor des Recherches* par Borel.

Au bas, à gauche de la naissance de l'arc, on voit dans une niche à plein cintre Flamel agenouillé avec les initiales N. F. A droite, dans une niche semblable, une sorte de docteur, assis sur

(1) Ouvrage déjà cité dans mon article d'avril 1856. Ce livre est assez commun. L'édition primitive est datée 1612 et non 1611 comme je l'ai dit par erreur; j'ai vu des exemplaires avec trois noms différents d'éditeurs. *Guillemot et Thiboust* — *Guill. Marette* — *Jacques d'Allin*. — M. Leroux de Lincy possède, je crois, une édition datée 1682...

une chaise de bois évidée et coiffé d'une toque, a devant lui un pupitre chargé d'un livre ouvert; au-dessous est un F gothique. Le premier sujet est l'effigie de Flamel sculptée en ronde bosse à gauche de la porte principale de l'église Sainte-Geneviève des Ardents; le seconde représente le même personnage tout entier à l'examen du livre mystique : c'est évidemment une composition. Il existe une copie de cette estampe avec des inscriptions dont les caractères révèlent une époque beaucoup plus moderne. On lit au haut : T^e II, p^e 195. J'ignore également de quel livre fait partie cette vignette fort médiocre, peut-être de la *Bibliothèque de philosophie chymique*, édition de 1741 citée par Villain.

Vers 1650. — Eau-forte (L. 218 mill. H. 116), intitulée : Veuë de l'Église et cimetiere des Saincts Innocens a Paris. *Israel Siluestre delin. et sculp.* Cette vue n'est pas rare, mais elle est pittoresque et paraît assez exacte. Je dis *assez* parce que Silvestre d'ordinaire se plaît à arranger, pour l'effet, la perspective des édifices. Assurément les réseaux de la fenêtre ogivale, percée dans la façade de l'église, ne sont pas fidèlement rendus, et les vieilles maisons de la rue aux Fers qui dominent le portique du nord ne sont pas précisément dessinées d'après nature. Néanmoins l'ensemble offre un aspect satisfaisant. On y reconnaît à peu près à leurs places respectives le prêchoir, la tour octogone, la croix Gastine, etc. Si l'on compare cette eau-forte à mon tableau, on remarque que les maisons basses placées devant le portail de l'église, ainsi que celles qui surmontent les six arcades du côté de la rue Saint-Denis, ont perdu leur physionomie gothique, soit que l'artiste les eût rajeunies à dessein, soit qu'elles eussent été modifiées ou reconstruites depuis Charles IX. Ces maisons ne sont plus des charniers à plusieurs étages, des sortes de terrasses superposées et chargées d'ossements; elles ont des fenêtres modernes et paraissent habitées (1). Les jambages massifs qui séparent les arcades sont décorés de statues trop vaguement tracées pour être reconnues; je pense qu'elles ne sont pas imaginaires.

Sur la toiture du chevet s'élance le svelte campanile contenant

(1) On se demande où l'on aura relégué tous les ossements entassés dans ces hautes maisons dont une fut construite par Nicolas Flamel; je l'ignore, mais à coup sûr il fallait de temps à autre transporter quelque part ces débris des générations passées.

la cloche destinée au glas des morts. Au-dessus du comble de la nef apparaît le sommet de la vieille tour de l'église; elle est de forme carrée et couverte d'un toit bas à quatre pentes de style moderne; je doute que ce détail soit exact. Dans le gable du pignon du portail, que flanquent deux contre-forts couronnés de pinacles, on voyait vers 1565 une petite rosace en forme de triangle curviligne; ici elle est masquée ou remplacée par une sorte de petit encadrement surmonté d'un fronton semi-circulaire. Sur une estampe du même temps que je vais signaler on y voit figurer un cadran qui existait encore lors de la démolition de l'église.

Une multitude de petits personnages habilement touchés anime le cimetière. On y aperçoit un seul chien, tandis que mon tableau en offre sept : il y a progrès sous le rapport des convenances. On assiste à trois enterrements auxquels président des prêtres tenant des cierges et des croix. Çà et là l'œil rencontre un tertre ou une fosse béante qui ne chômera pas longtemps. Cette eau-forte, qui a été plusieurs fois reproduite de nos jours, est peut-être l'unique souvenir gravé qui nous reste de l'ensemble du cimetière. Je regrette que Silvestre n'y ait pas représenté l'ancien portique méridional reconstruit vers 1680.

On a du même artiste une autre pièce plus petite que la précédente (L. 118 millim, H. 69) intitulée « Veue de la fontaine Sainct Innocent à Paris, » et gravée vers 1650. La fontaine, dont je n'ai pas à m'occuper ici, apparaît sur la droite, au premier plan; l'église vient à la suite. On y voit le chevet de la principale nef près duquel s'élève la tour carrée de très-ancienne construction, consolidée jusqu'au sommet par des contre-forts et flanquée à l'angle nord-est, d'une mince tourelle cylindrique contenant une vis. Sur la face de cette tour qui regarde la rue Saint-Denis est appliqué un porche de bois très-profond dont le toit à double pente forme pignon sur la rue. Sous le porche apparaît vaguement une porte qui paraît décorée de vieilles sculptures : c'était l'entrée orientale de l'église. A droite et à gauche, le porche est accosté de masures basses, munies d'auvents en saillie et occupées par des boutiques, dont plusieurs sans doute étaient approvisionnées de livres de piété, de chapelets et d'autres menus objets de dévotion. Tous les détails de cette estampe ne peuvent passer pour des reflets fidèles de la nature, mais donnent nécessairement quelque idée de la physionomie de ce point de la capitale. Il faut

nous en contenter, vu l'absence d'autres sources iconographiques de la même époque relatives à la même localité. Ce qui choque surtout l'archéologue dans cette eau-forte hardiment tracée, c'est que, selon son habitude, Silvestre lui a donné pour fond un paysage : une colline boisée et un moulin à eau. En réalité on devrait voir fuir un rang de hautes maisons, prolongé, sauf quelques interruptions, jusqu'à la façade du Grand-Châtelet; mais Silvestre, comme la plupart des dessinateurs de son temps, négligeait ces accessoires trop compliqués, satisfait d'avoir rendu tant bien que mal l'édifice annoncé dans l'inscription. Accueillons avec indulgence ce que nous a légué l'artiste qui a préparé tant d'aliments à la curiosité du Parisien de 1860. Ce qui le justifie, c'est l'énorme quantité de vues qu'il a gravées ; c'est surtout cette considération qu'en 1650 il était difficile de retracer une voie étroite, encombrée sans cesse de marchands établis en plein air et de milliers de charrois qui s'accrochaient à chaque détour de rue. Au milieu de cet écheveau inextricable, c'était risquer sa vie que de stationner au coin d'une borne pour prendre un croquis.

Vers 1650 ou quelques années plus tôt, le graveur florentin Stefano della Bella, que ses travaux ont comme naturalisé Parisien et que nous nommons *La Belle*, fit paraître deux eaux-fortes de forme ovale en hauteur, représentant des sujets inspirés par la réminiscence des danses macabres du moyen-âge et rentrant dans notre cadre. Le grand axe de l'ovale a 173 millimètres; le petit, 142. Toutes deux représentent la Mort qui enlève un enfant; sur l'une, elle a l'apparence d'un squelette, à l'air farouche, couvert à la partie supérieure d'un suaire flottant comme une écharpe. Sur un plan plus éloigné, est un groupe analogue. Plus loin, un religieux, accompagné de trois autres, porte sur l'épaule le cercueil d'un enfant. Au fond on reconnaît la façade de l'église des Innocents qui domine des constructions basses dont une, comme sur l'eau-forte de Silvestre, soutenue par des piliers, forme, devant l'entrée principale de l'église, une sorte de porche. Dans le triangle du pignon se remarque aussi l'arcature à fronton cintré, mais elle contient un cadran, sans doute oublié par Silvestre; à gauche, s'élève la tour, surmontée d'un toit, non plus à quatre pentes, mais en forme de cloche. Qui de Silvestre ou de La Belle a raison sur ce point? Je l'ignore. A droite de l'estampe, on remarque la tour octogone derrière laquelle s'élève la croix

Gastine. Assurément ce fond paraît plutôt esquissé de mémoire que d'après nature, mais il n'en est pas moins curieux. Je possède le même sujet, même genre d'eau-forte avec détails identiques, mais la vue est en sens inverse. Cette dernière est signée au bas : *S. D. Bella inv. — Melchior Küsell excud.* Laquelle est l'original, laquelle la copie? Je ne saurais décider la question.

Sur l'autre estampe, la Mort est un cadavre à demi décharné, également drapé en partie d'un suaire flottant. Sur le premier plan de droite se profile une portion du portail de l'église. Au fond se développe de face une longue et basse galerie, composée de quatorze ou quinze arcades gothiques, masquées, sur quelques points, par divers objets, tels que la tour octogone et la croix Gastine, plus finement détaillées ici que sur l'eau-forte précédente. Le soubassement de ce dernier monument sert de siége à des femmes qui tiennent des enfants; çà et là sont des personnages agenouillés devant des tombes et des croix. A droite un enterrement, auquel assistent plusieurs prêtres en camail, dont l'un tient une croix. Au-dessus des arcs se dessine, comme une sorte d'entablement funèbre, un amas d'ossements que recouvre un toit à lucarnes, dominé par un rang de vieilles maisons, celles de la rue de la Lingerie, à en juger d'après la position de la croix Gastine. La même vue existe aussi retournée, mais sans signature.

Ces deux eaux-fortes, que La Belle a peut-être recopiées lui-même, sont entièrement artistiques. Il y a beaucoup de verve dans la physionomie et l'attitude de la Mort. Les autres figures, disséminées sur divers plans, isolées ou en groupes, sont traitées avec talent.

1724. — Entre 1650 et 1724 je n'ai découvert aucune représentation de l'église ou du cimetière (1). En 1724 parut le tome IV du *Supplément aux Antiquitez expliquées* de Dom Bernard de Montfaucon. A la page 54 se trouve une élévation de la « tour octogone du cimetière des Innocens de Paris. » Au-dessous est le plan géométral avec configuration des premières marches de la vis pratiquée à l'intérieur. J'ai déjà cité

(1) Le recueil de dessins de Gaignière, conservé à la biblioth. Bodleïenne à Oxford, contient-il quelques curieuses pieces sur cette localité? Nous le saurons un jour si, comme je l'ai ouï dire, un artiste en donne une reproduction.

cette estampe. Montfaucon, qui tenait à y voir une bâtisse gallo-romaine, a donné aux huit baies de la lanterne la forme d'arcs en plein-cintre. Mais au-dessus du cintre se dessine une arcature dite en accolade. Sur l'eau-forte de Silvestre citée ci-dessus, cette arcature est cintrée et surmonte une baie rectiligne. La planche lithographiée de la *Statistique monumentale* offre des arcs positivement en ogive. Est-il certain que le dessin détaillé reproduit par M. Albert Lenoir ait raison? Je n'oserais l'affirmer, car le judicieux abbé Lebeuf, parlant, *de visu* sans doute, de la galerie supérieure de cette *turricule,* comme il l'appelle, assure que les huit ouvertures étaient de forme *carrée* surmontées de *cintres un peu pointus,* c'est-à-dire en accolade. Je dois ajouter que ces baies figurent à peu près comme les décrit Lebeuf, sur un dessin lavé d'encre de Chine que possède M. Destailleur. Elles sont *rectilignes* et encadrées de moulures *ogivales* au sommet. Sur le même dessin est tracée la coupe de la vis intérieure.

1756. — Le recueil topographique du cabinet des estampes contient peu de pièces sur le sujet qui nous occupe, mais on y trouve un grand et curieux plan géométral (anonyme) du cimetière. Il est dessiné à la plume et teinté de carmin et d'encre de Chine. La ligne d'encadrement a 853 millimètres de large sur 485 de haut. On lit à la partie supérieure : « Plan du cimetière des Saints-Innocents, levé géométriquement sur les lieux en juillet 1756. » A gauche, un texte manuscrit, compris dans la limite du dessin, a pour titre : « Toisé du cimetière des Saints-Innocents et de ses environs. » Ce texte donne les noms, accompagnés de mesures précises, des portes du cimetière indiquées sur le plan par des lettres de renvoi. Trois de ces portes tiraient d'édifices plus ou moins proches, leurs dénominations de Saint-Eustache, Saint-Germain (l'Auxerrois) et Saint-Jacques (la Boucherie). Sous la *petite porte de la rue aux Fers* débouche un passage ménagé entre cette rue et celle de la Ferronnerie et bordé d'un côté par le mur en zigzag qui, depuis environ 1680, séparait l'église du cimetière. La *porte du milieu de la rue de la Ferronnerie* est la double arcade très-haute qui subsiste encore. Les autres lettres de renvois désignent les points qui suivent : le charnier des Écrivains (longeant la rue aux Fers, puis, en retour d'équerre, celle de la Lingerie) ; la chapelle d'Orgemont (adossée au portique occidental, composée de deux travées avec entrée

tournée vers le nord); la chapelle de Villeroy (soudée dos à dos à la précédente, consistant en une seule travée et ayant sa façade au sud); la chapelle Pommereux (appliquée contre deux arcades du même portique, vers le coin sud-ouest du cimetière et composée d'une seule voûte); *la Rigole* (sorte de tranchée ouverte dans le cimetière le long du portique méridional où, selon Thouret (1), on jetait des maisons voisines des immondices de toutes sortes); le charnier des Lingères (au sud du cimetière). Sans le témoignage de ce plan précis, on serait tenté de croire que ce nom s'appliquait à la galerie adossée aux maisons de la rue de la Lingerie, mais il s'agit ici du portique parallèle à la rue de la Ferronnerie.

Ce plan signale encore : les *pompes* qu'on voit figurer, au nombre de trois, au-devant de la rigole qui longe le charnier des Lingères ; le *charnier de la Vierge*, portique de cinq travées seulement, parallèle à la rue de Saint-Denis, et tirant sa dénomination d'un autel établi au fond de la galerie, contre le flanc méridional de l'église; le *passage devant l'église*, l'étroite allée en zigzag citée ci-dessus, pratiquée entre l'église et le mur du cimetière; les *logement et jardin des commis du Bureau des convois*, occupant une superficie de près de dix-neuf toises et situés près de la porte du cimetière ouverte vis-à-vis de la façade de l'église; le *terrain de l'Hôtel-Dieu*, s'étendant à l'extrémité-ouest du cimetière dans presque toute sa largeur, entre la chapelle Pommereux et la porte Saint-Eustache.

Six autres renvois en chiffres indiquent le *Prêchoir*, la *Piramide*, (tour octogone), la *croix Gâtine*, la *tombe des religieuses de Sainte-Catherine*, terrain réservé à la sépulture des corps déposés à la Morgue du Grand-Châtelet (2), entre la tour et le prêchoir; la *tombe Moran* (Morin), édifice carré, situé vers le centre du cime-

(1) Rapport sur les exhumations du cimetière et de l'Église des SS. Innocents. *Paris. Ph. Denys Pierres*, 1789, in-4° de 52 p. Il existe une réimpression in-12 de 128 p. même date, même éditeur, *peut-être* avec modifications en certains passages. Thouret est peu exact quand il dit en note, à la page 2 : Il régnoit *au pourtour* du cimetiere une rigole très-étendue », puisqu'il n'y avait de fenêtres donnant sur le cimetière qu'au-dessus des charniers du sud et de l'est.

(2) Thiéry, t. I, p. 46, cite une autre morgue établie à Chaillot, sur le quai (dit actuellement de Billy), dans un vieux bâtiment servant jadis de prison aux seigneurs de Chaillot, non loin de la Savonnerie.

tière. Le N° 6 des renvois s'applique à plusieurs « tombes de différents particuliers » indiquées sur le plan; il est à regretter que le dessinateur n'ait pas inscrit leurs noms.

Les plans de chaque voûte et des jambages qui séparent les arcades gothiques sont tracés avec soin. On a fait sentir la différence de leur construction avec celle des vingt-cinq travées qui composent le portique du sud, portique surmonté de maisons, élevé vers 1680, non sur la ligne de l'ancien charnier, mais suivant une direction oblique vers le nord-est, de sorte qu'il rétrécit de plus en plus le cimetière à mesure qu'il s'avance vers la rue Saint-Denis.

La vieille galerie de la rue aux Fers a dix-neuf travées, celle de la rue de la Lingerie dix-neuf ou vingt, en comptant une arcade qui s'ouvre de biais sur la rue Saint-Honoré; celle parallèle à la rue Saint-Denis, dite charnier de la Vierge, est très-courte en raison de l'emplacement considérable qu'occupent en largeur les nefs et les bas-côtés de l'église; elle n'offre que cinq travées, vu qu'en 1672 elle en avait perdu deux ou trois, sacrifiées à l'élargissement de la rue de la Ferronnerie.

On ne pourrait exiger un tracé plus clair, ni plus détaillé. L'église seule figure en bloc, sans la moindre indication de sa distribution intérieure. On s'est borné à marquer ses trois entrées, à l'ouest, au sud et à l'est, cette dernière presque vis-à-vis la rue Aubry le Boucher. Je renverrai au plan l'amateur qu'intéresserait l'arpentage de la superficie occupée par les diverses localités du cimetière.

Le catalogue par fiches de la section topographique des Archives (département de la Seine), catalogue que j'ai parcouru en 1843, enregistre, je crois, plusieurs plans relatifs au cimetière des Innocents : par malheur j'ai perdu les copies de sept ou huit de ces fiches; parmi elles peut-être en était-il une relative à ce cimetière. Aujourd'hui, pour consulter ce catalogue, il me faudrait perdre bien du temps en formalités. Je renonce donc à cette recherche par la raison surtout, que si le catalogue eût annoncé un vieux plan antérieur à Louis XIV, je l'aurais examiné et en aurais pris le calque. Je n'ai jamais vu le cimetière avec son ancienne forme de parallélogramme un peu irrégulier que sur les vieux plans de Paris jusques et compris celui en douze feuilles de Bullet et Blondel. A partir de la publication de

celui en neuf feuilles, levé par Jouvin de Rochefort vers 1690, cette localité est telle que la présentent tous les plans du XVIIIe siècle.

Après la description du plan manuscrit de 1756, il est presque superflu d'en signaler d'autres un peu postérieurs, moins détaillés et tracés à l'occasion de projets pour l'agrandissement des halles. J'en citerai un que je possède, gravé avant 1780, ayant de large 304 millimètres sur 397 de haut, et signé en bas : *Bonnet de Bois-Guillaume Inv. — De la Gardette sculp.* Le cimetière y figure, mais sans entrer dans le projet, car c'est du côté de Saint-Eustache qu'on taille de l'espace aux nouvelles halles. Le plan géométral de chaque travée des galeries est au pointillé, mais l'ensemble a sans doute moins de précision que le dessin du Cabinet des estampes. Il existe de cette pièce des épreuves de second état, où le tracé du cimetière est surchargé de projets de bâtiments qui le convertissent en marché supplémentaire.

Le plan de Verniquet, qu'on aime à consulter sur toutes les questions relatives au vieux Paris, n'offre qu'un vide à la place où s'étendaient l'église et le cimetière. Il ne reste plus que le côté qui borde la rue de la Ferronnerie et, au coin des rues aux Fers et Saint-Denis, un bâtiment isolé, celui sans doute auquel était adossée la fontaine de Jean Goujon, déjà établie au milieu du nouveau marché. En 1790 en effet (date du plan de Verniquet), tous les accessoires du vieux cimetière avaient disparu.

Une petite image médiocre et anonyme porte au bas l'inscription : « Vue du cimetiere des Inocents. » C'est la copie partielle de l'eau-forte d'Israël Silvestre, qui a pour titre : « Veües et perspective de l'Église et de la Cour du Temple. » Je signale cette pièce apocryphe, uniquement pour éviter une méprise aux amateurs encore novices.

Je possède trois estampes in-4° sans inscriptions ni signatures, gravées au burin sous Louis XVI, représentant chacune une croix à tige annelée, à soubassement gothique, avec quelques ossements épars sur le sol. On y reconnaît des croix du cimetière des Innocents, dont une est la tombe de la famille Bureau. Je n'ai jamais rencontré nulle part d'autres épreuves de ces trois planches. Auraient-elles été gravées d'avance (vers 1787) pour un nouvel article de Millin dont le texte n'a jamais paru? Je croirais plus volontiers qu'elles auraient été exécutées

pour un ouvrage projeté dont Thouret parle ainsi à la page 14 de son *rapport* (édit. in-4°) : « Tout (ce qu'on voyait au cimetière) a « été recueilli avec attention ou dessiné avec soin. Les dessins « des monuments seront dus à MM. Cochin et Choffart, dont la « célébrité est si justement acquise. » A la page 50 il revient sur cet ouvrage dont une part de rédaction lui était confiée. « On y « réunira tous les renseignements historiques relatifs à l'antiquité « du cimetière, avec les dessins de ses divers monuments, *gravés* « par des mains habiles ». Peut-être aussi les dessins reproduits par M. Albert Lenoir dans sa *Statistique Monumentale de Paris* étaient-ils de ceux destinés à l'ouvrage qu'annonce Thouret. J'ai vu, soit dit en passant, chez M. Destailleur une suite d'empreintes de dessins à la sanguine qui sont des doubles en sens inverse de ceux de M. Lenoir. Elle est précédée de ce titre : « Contre-épreuves « des dessins des monuments des SS. Innocents détruits en 1786, « levés, mesurés, dessinés par ordre du Gouvernement..., par « M. Bernier architecte ».

Tous les amateurs du vieux Paris connaissent les planches curieuses de la *Statistique*. Les détails de ces planches sont d'une netteté parfaite, mais, à en juger par les contre-épreuves, les originaux qui ont servi de modèles à M. Lenoir seraient plus vagues dans leurs détails que les planches qui en dérivent. J'aurais préféré des fac-simile parfaits, car lorsqu'on interprète un modèle on risque toujours un peu de tomber, quoi qu'on fasse, dans la composition. Toutefois ma confiance en la sagacité de M. Lenoir est telle, qu'à mon avis les moindres détails de ses planches devaient exister, du moins en germe, sur les dessins originaux.

Inutile de décrire ici les deux aquatintes gravées vers 1808 dans le *Tableau de Paris* de M. de S. Victor, représentant l'une la chapelle de Villeroy, l'autre, le charnier de la rue aux Fers, plusieurs croix, etc. Ces deux vues fort médiocres paraissent gravées d'après les dessins dont M. Lenoir nous a donné des reproductions en grand et bien autrement détaillées. Encore moins parlerai-je de la lithographie de M. Nousveaux d'après le dessin de M. Pernot. C'est une sorte de vue à vol d'oiseau du cimetière, composée en partie d'après celle, mal comprise, de M. de S. Victor. Le dessinateur, entraîné par son amour du pittoresque, a voulu donner l'ensemble de cette localité si curieuse. Par malheur il a pris la rue aux Fers de son modèle pour la rue

de la Ferronnerie, comme l'atteste la position de l'église. Je suis désolé, je l'avoue, de pouvoir si rarement citer une pièce de cet artiste de talent et d'imagination, sans être obligé de faire une sévère critique de ses œuvres qui, à peu d'exceptions près, donnent du vieux Paris, des portraits faux ou pleins d'anachronismes.

A. Bonnardot.

(La suite prochainement.)

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Sur une peinture relative au vieux Paris.

MONSIEUR ET CHER DIRECTEUR,

A raconter ses maux souvent on les soulage.

C'est pourquoi j'adresse cette lettre à votre Revue, confidente toujours empressée de mes recherches ou de mes déceptions archéologiques. Il s'agit ici d'une déception.

Il y a bientôt deux ans, je lisais dans les *Environs de Paris illustrés*, etc., de M. Adolphe Joanne, page 178, que, parmi les peintures de la Galerie d'Apollon au château de Saint-Cloud, il se trouve une vue de Paris en 1560, représentant le vieux Louvre et la tour de Nesle, par *Castiels*. Depuis le jour où je recueillis ce renseignement je projetai une excursion à Saint-Cloud *par terre* ou *par mer*; mais je différais toujours ; car j'avais le pressentiment que la date 1560 était une méprise. Enfin, ayant appris que, le jeudi 22 septembre, les appartements impériaux seraient ouverts au public à l'occasion de la fête de Saint-Cloud, je me décidai à prendre le chemin de fer, voie inconnue au malicieux auteur du *Voyage de Paris à Saint-Cloud*.

Bientôt je foulai le parquet de la Galerie d'Apollon, où je tardai peu à découvrir la peinture signalée, bien qu'elle fût de petite dimension et comme annihilée par le voisinage de tableaux beaucoup plus grands, enchâssés dans des panneaux dorés. Elle est exécutée sur fond de bois ou peut-être sur toile marouflée. Sa largeur approximative est de 42 centimètres sur 29 de hauteur. Elle offre en effet une perspective de Paris prise du pont Neuf; mais ce pont n'y figure pas : il est remplacé par un sol imaginaire qui décore, au premier plan de droite, une ruine grecque à colonnes. Sur un arrière-plan s'élèvent, à gauche, les porte et tour de Nesle du côté de la ville ; à droite, l'ancien château du Louvre, et la longue galerie qui le relie au pavillon de Flore.

Cette vue rappelle tout à fait, en plus grand, l'eau-forte de Callot prise du même point. Au reste, elle est d'une touche très-fine et en même temps artistique. On peut, à la rigueur, admettre qu'elle n'est pas une copie de Callot, de La Belle ou de Silvestre, mais en tout cas ses détails ne four-

nissent, je crois, aucun document nouveau. Ce qui me porte à croire qu'un tableau ou une estampe exécuté vers 1640 a pu servir de modèle au peintre, c'est que son œuvre est évidemment un échantillon de l'école flamande ou hollandaise. Or les peintres de ces deux écoles intercalaient souvent dans leurs tableaux des vues de notre capitale tracées, non pas *de visu*, mais d'après des eaux-fortes d'artistes en renom (1).

La grande Galerie du Louvre est ici complétement achevée; or en 1560 il n'y en avait aucune trace. A cette époque le bâtiment soudé au Louvre en retour d'équerre et s'avançant vers la Seine, bâtiment appelé (comme la salle de Saint-Cloud) Galerie d'Apollon, n'était sans doute pas encore lui-même commencé. Lors de l'entrée d'Henri IV à Paris, en 1594, il y avait à peine deux travées de la grande galerie terminées du côté de ce bâtiment en saillie. Cette peinture, à mon avis, peut remonter, au plus, à l'an 1640. C'est peut-être 1660 qu'a voulu dire M. Joanne. En ce cas, il faut lui reprocher une étourderie bien grave, une méprise d'un siècle dans le millésime qu'il assigne à cette œuvre, sur laquelle je n'ai découvert aucune date.

Les centaines de petites figures, en costumes de divers pays, qui animent cette composition, révèlent le pinceau d'un habile miniaturiste. Parmi de nombreux groupes de personnages en turban, on rencontre çà et là des costumes français ou du moins européens. Or, leurs larges chapeaux, la forme de leurs manteaux et autres détails de leur habillement, annoncent, aussi bien que la présence de la galerie du Louvre, le règne de Louis XIII et non l'époque de Charles IX.

En définitive, il n'y a, je le répète, aucun document nouveau à tirer de ce panneau de la Galerie d'Apollon représentant un point de vue fort banal du vieux Paris, si on pouvait le comparer avec les nombreuses vues analoges, peintes ou gravées vers le milieu du XVIIe siècle, peut-être y découvrirait-on quelques détails oubliés par d'autres artistes, supposé qu'il eût pour origine une esquisse d'après nature.

Je ne m'explique pas la source de l'erreur de date commise par M. Joanne ou par son collaborateur (2). Si l'on examine le bas du tableau, à droite,

(1) J'ai vu dans mes voyages en Belgique et en Allemagne, et aussi dans nos expositions de ventes publiques, plus d'un tableau flamand ou italien dont les fonds offraient des vues de Paris, copiées d'après les estampes très-connues de Callot, Silvestre et autres.

(2) Joanne, ayant signé le livre, est responsable de l'erreur, mais cette critique s'adresse également à celui dont il a imprimé l'article. Or, on lit dans la préface : « M. A. J. Du Pays... a bien voulu me donner une description détaillée de tous les « anciens châteaux royaux, Saint-Cloud, Versailles, etc. »

au-dessous des ruines fictives du premier plan, on distingue avec difficulté (car le fond est sombre et de plus éclairé à faux, vu sa position verticale) des majuscules romaines de teinte jaunâtre. On lit : PARIS (ou peut-être : PETRUS GASTIELS. Ce dernier mot paraît authentique. Plus bas est une suite de lettres qu'il m'a été impossible de déchiffrer. Assurément elles ne constituent pas une date, mais plutôt un nom du pays ou peut-être un second nom de l'artiste. Ce petit tableau est, par rapport au spectateur, placé à droite d'une toile d'assez grande dimension, représentant un Canal de Venise. A gauche fait pendant une ville flamande, tracée avec la même finesse de détails : au bas est inscrit également le nom de GASTIELS, mais je n'ai pu deviner au juste le mot qui précède ce nom ni celui qui est au-dessous (1). En définitive, comme je l'avais pressenti, M. Joanne m'a fait faire un pas de clerc, dont je ne lui garderai pas rancune : le cadre de son ouvrage renferme tant de matières, qu'il lui était impossible d'étudier à fond les mille détails qu'il décrit. Ce qu'il y a de plus regrettable pour moi, c'est que, par ricochet, j'ai sans doute dérangé inutilement un de nos plus savants archéologues, M. Adolphe Berty, qui prépare depuis longtemps sur le Louvre et ses dépendances un travail monumental. Je lui avais communiqué ce renseignement, mais du reste sans aucune garantie, puisque je n'avais pas encore fait mon excursion à Saint-Cloud.

Je m'empresse de clore cette dissertation, stérile pour l'histoire du vieux Paris. Ai-je le droit de m'écrier : *Diem perdidi?* Pas précisément, car au sortir du château de Saint-Cloud, j'ai assisté à l'ascension aérostatique de M. Jules Godard.

Agréez, monsieur le Directeur, etc.

A. BONNARDOT.

P. S. — Je saisis l'occasion pour ajouter deux alinéas. Je ne vous ai pas cette année, comme il y a deux ans, envoyé d'articles sur les tableaux du salon de 1859, où figuraient quelques compositions plus ou moins idéales sur le vieux Paris. Que MM. les peintres en histoire imaginent leurs localités comme ils l'entendront! Aussi bien mes conseils, supposé qu'ils leur parvinssent, les toucheraient sans doute fort peu.

J'ai à soulager ma conscience d'une méprise qui lui pèse. Dans mon article de 1857, intitulé *Le vieux Paris au salon de* 1857, j'ai critiqué une immense esquisse de M. F. Victor Sabatier, offrant le parallèle de nos quais

(1) Le nom de *Castiels* (ou nom approchant) ne se trouve pas dans le *Dictionnaire des Peintres* de Siret, publié à Bruxelles en 1848. Peut-être a-t-il été signalé dans quelque autre ouvrage.

sous Louis XIII et sous Napoléon III, entre la place de la Concorde et la place de Grève. Il est question (p. 118) de l'ancien jardin des Tuileries et d'un grand bâtiment attenant au mur de ce jardin du côté du quai, bâtiment ainsi désigné sur le dessin : « Maison du Poussin donnée par « Louis XIII. » J'avais écrit à ce sujet : « Je ne sais où le dessinateur a trouvé « ce modèle. » J'ai à lui rendre cette justice qu'il n'a rien inventé : j'ai retrouvé son grand corps de logis sur plusieurs estampes représentant la porte de la Conférence et le jardin des Tuileries vers 1650 ; mais j'ignore toujours d'après quelle source M. Sabatier avance que Louis XIII donna cette maison à notre célèbre Poussin.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Les révolutions et les souscriptions. — Statue de Diane. — Acquisitions pour le musée du Louvre, et pour l'Hôtel de Ville. — Découvertes d'objets d'art. — Statue colossale de Notre-Dame de France, au Puy. — Nécrologie. — Ventes publiques, etc.

∴ Révolution; force majeure; souscriptions royales (1). — Une révolution est-elle un cas de force majeure? Telle était la question soumise au tribunal civil de la Seine. Voici dans quelles circonstances :

« Il y a trente ans environ (c'est Me Rodrigues, avocat, qui parle), un rare dévouement au culte de l'art poussait un homme jeune, brillant, porteur d'un beau nom, qu'il avait illustré encore par des découvertes qui lui avaient valu de royales distinctions, à s'enfouir vivant dans les ruines d'une ville morte. Le chevalier de Schlick, au sortir des audiences que lui avaient accordées, au mois de juin 1829, le roi Charles X, le roi et la reine de Hollande, descendait dans les profondeurs d'Herculanum et de Pompéi, décidé à n'en plus sortir avant d'avoir arraché à ces deux grandes momies du passé tous les secrets de l'art antique qu'elles recélaient depuis tant de siècles. C'était de la folie! diront tant de gens; c'était, dirons-nous, de l'héroïsme artistique. Ce fut en 1840 seulement que reparut dans le monde M. de Schlick : il avait consacré dix ans de sa vie à ses travaux souterrains. Son exil avait été fécond; il avait découvert des vases merveilleux, plus beaux que tout ce qu'on connaissait encore de l'art antique. Quarante-deux maisons avaient été explorées et décrites par lui sous tous leurs aspects. Il avait sacrifié presque toute sa fortune à ces opiniâtres recherches...

« Pendant les années 1839, 1840, 1841, 1843, 1844, mon client, tout en continuant ses travaux, obtint les souscriptions de Leurs Majestés et de Leurs Altesses impériales et royales le roi de Naples, le duc de Lucques, la duchesse de Berry, la grande-duchesse Marie de Russie, le duc de Leuchtenberg, le grand-duc Michel de Russie, le roi et la reine des Belges, le roi Louis-Philippe, la reine Marie-Amélie, la princesse

(1) De notre temps, les révolutions ne sont pas des événements aussi rares qu'elles l'étaient autrefois. Nous avons pensé que les artistes qui nous lisent nous sauraient gré de leur avoir fait connaître les suites qu'elles peuvent avoir pour la récompense due à leurs travaux.

Adélaïde, la reine douairière des Pays-Bas, le roi de Prusse, le comte de Chambord, le comte de Syracuse... »

Aujourd'hui, M. de Schlick dit que Louis-Philippe a souscrit à sa publication non comme roi, mais comme homme privé, et il prétend que les événements politiques n'ont pu, dès lors, affranchir les princes d'Orléans de cet engagement. Toutefois, M. de Schlick est loin d'apporter la preuve légale, juridique, d'un engagement formant un lien de droit; il est obligé d'admettre qu'il ne possède pas un contrat, mais une simple signature apposée sur un registre de souscription.

Me Scribe, au nom de la famille d'Orléans, repousse la prétention de M. de Schlick en ces termes :

« M. de Schlick réclame à ses augustes adversaires l'exécution d'un contrat dont ils nient l'existence : il leur dit : Votre qualité de princes français vous défend de repousser ma demande à l'aide de moyens de droit, et lorsque la reine Marie-Amélie et les princes ses fils, tout en protestant contre l'usage qu'on fait de leurs signatures, s'abritent derrière des événements politiques qui ont à ce point modifié leur situation privée, que les enfants du feu roi n'ont pas recueilli une obole de la succession de leur père, M. de Schlick leur répond que les événements ne constituent pas la force majeure qui affranchit de l'exécution des engagements contractés; il leur répond encore qu'il n'a pas traité avec une liste civile, mais avec des particuliers.

« Ainsi toute défense devient impossible. Mes augustes clients ne pourront invoquer le bénéfice de la loi, et il leur sera interdit en même temps de prouver que leurs signatures n'ont été apposées, il y a dix-huit ans, sur l'album de M. de Schlick qu'à titre d'autographe ou d'encouragement donné à un artiste. Cela serait par trop étrange; non, quel que soit le mérite des œuvres de M. de Schlick, il ne saurait être dispensé de se soumettre à la loi et de remplir les obligations qu'elle impose à quiconque s'adresse à la justice...

« D'où résulterait, dans l'espèce, le prétendu engagement qui consisterait à prendre livraison de quatre vases au prix de 5,000 fr. chacun? Des énonciations d'un album? Est-ce sérieux? Pourquoi quatre vases, et pas douze? Où est l'objet déterminé? On parle d'une édition de luxe d'un ouvrage artistique, de modèles d'objets d'art de la plus belle antiquité grecque; ceci veut-il dire des vases? Où est l'accord sur le prix? Pourquoi 5,000 fr.? Pourquoi pas une somme inférieure? Pourquoi pas une somme plus forte? Ainsi, tout est vague, rien n'est sérieux, et il n'y a pas de preuve de la souscription. »

Après ces plaidoiries, le tribunal, présidé par M. Benoît-Champy, a rendu le jugement suivant :

« Attendu que les faits et circonstances de la cause établissent qu'en 1841, époque à laquelle le feu roi Louis-Philippe et la reine Marie-Amélie ont apposé leurs signatures sur un registre, représenté par de Schlick, et contenant la liste des principaux souscripteurs à la reproduction de modèles d'objets d'art antique, de Schlick entendait s'adresser, non aux personnes privées, mais au roi et à la reine des Français, et que le feu roi Louis-Philippe, ainsi que la reine, n'ont souscrit que comme souverains et pour donner à ce titre et en cette qualité un encouragement à une importante publication artistique ;

« Attendu qu'il est reconnu par de Schlick que la signature de la princesse Adélaïde d'Orléans a été apposée sur le registre des souscriptions en même temps et dans les mêmes circonstances que celles du feu roi Louis-Philippe et de la reine Marie-Amélie ;

« Que les faits de la cause établissent également que la princesse Adélaïde, en souscrivant à l'œuvre de Schlick, n'a pas agi comme personne privée, mais qu'elle a entendu s'associer aux sentiments qui animaient le feu roi Louis-Philippe et la reine Marie-Amélie, et acquitter une obligation attachée au titre de princesse royale et sœur du roi régnant ;

« Attendu que la révolution survenue en février 1848 constitue un cas de force majeure, et que les parties de Denormandie sont affranchies par cet événement de l'exécution des engagements par elles contractés, à raison de l'état de choses politique qui a cessé d'exister ;

« Par ces motifs,

« Déclare de Schlick non recevable et mal fondé dans ses demandes ; l'en déboute, et le condamne aux dépens. »

Rien de plus juridique. La force majeure est l'effet des décrets inconnus de la Providence, et il n'en est pas de plus irrésistible qu'une révolution. Elle délie des contrats; mais on peut dire que dans la cause il n'y avait pas de contrat. Le jugement semble implicitement décider, dans son premier considérant, qu'il existait une souscription valable, tandis que le fait était nié et que les principes du droit conduisaient à refuser de voir l'existence d'un titre régulier dans un engagement de cette nature. A supposer, en effet, qu'il y eût contrat, quel titre aurait eu Louis-Philippe pour obliger à son exécution, puisqu'il n'avait pas de copie de ce contrat? Aucun. Dès lors, comment le tenir pour obligé quand M. de Schlick ne l'était pas? A plus forte raison lorsqu'il existait une force majeure résultant de la révolution.

∴ André Thevet, dans sa *Cosmographie universelle* (Paris, Guill. Chaudière, 1575, 2 vol. in-fol.), nous apprend que la fameuse statue de Diane, qui est au musée du Louvre, fut trouvée sous ses yeux à Rome (vers 1535) : « Au mont Célie, dit-il (tom. 2, feuillet 731), fut jadis la naissance de cedit empereur M. Aurèle, et sur iceluy en une colline est l'église de Sainct-Jean l'Évangéliste, qui estoit du temps passé un temple de Diane, et d'où autrefois j'ay veu tirer une statue de ladite Diane, toute de marbre, coiffée de ses seuls cheveux, et fort modestement vestue, tenant un arc sans corde en sa main, laquelle statue est à présent au palais et jardins du cardinal de Ferrare. »

Le même André Thevet avait rapporté de ses voyages beaucoup d'objets d'art et de curiosité qui formaient un cabinet intéressant, comme on en peut juger par ce passage de sa *Cosmographie universelle* (tom. 2, feuil. 731) : « Et n'ay eu chose memorable pour antiquité de Rome que la teste et le col d'un Vitellius fait de marbre blanc antique, par un Ambransius, sculpteur dudit Vitellius, et quelques autres pièces faites par Michel-Ange, que j'ay en mon cabinet, que les princes de France ont admiré de telle sorte qu'ils l'ont estimé comme chose des plus antiques. »

∴ Depuis le règne de l'empereur, les musées du Louvre ont acquis, outre une collection de cartons de grands maîtres, une trentaine de tableaux qui ont coûté près d'un million de francs.

Louis-Philippe en acheta 33 pour 74,132 fr. ; Charles X, 24, pour 62,790; Louis XVIII, 111, pour 668,265 fr.

∴ Le musée du Louvre vient de faire l'acquisition d'un tableau précieux de Giovanni Bellini, le chef de l'ancienne école vénitienne et le maître du Titien et du Giorgione. Cette toile, une des plus belles de ce peintre, dont les œuvres deviennent de plus en plus rares, comprend quatre personnages : un enfant Jésus et sa mère, un saint Sébastien et un saint Pierre. Elle faisait partie de la collection de lord Norwich. On la voit au Louvre dans la petite salle voisine de celle des sept maîtres.

∴ On vient de placer provisoirement dans la salle des Panathénées, au fond du musée assyrien, au Louvre, sur un piédestal provisoire, le moulage d'une statue de femme ailée, plus grande que nature, écrivant sur un bouclier, qu'elle tient de la main gauche, sans doute quelque glorieux fait historique. Son pied gauche repose sur un casque de guerrier. La figure, les draperies, la pose, la noblesse de cette statue sont merveilleuses. Elle arrive de Gênes. Napoléon III, en faisant la campagne d'Ita-

lie, vit à Brescia cette statue, dont l'original est en bronze antique. Il en fut frappé et donna l'ordre d'en faire une copie. C'est cette copie qui vient d'être placée au Louvre. On doit la couler en beau bronze florentin.

⁂ La *Gazette des Beaux-Arts* annonce que la ville de Paris a fait, cet hiver, dans les ventes, de nombreux et importants achats de pièces historiques. Ces acquisitions se rattachent à un projet de Musée historique que l'édilité se propose de créer et d'ouvrir au public, dans une des salles de la bibliothèque, à l'Hôtel de Ville.

Il est certain qu'un choix intelligent de quelques centaines de pièces, rangées par ordre chronologique, ferait plus pour l'éducation de la foule que l'*Histoire de Paris*, de Dulaure, en dix-huit volumes in-8°.

⁂ *L'Artiste*, dirigé par M. Arsène Houssaye, a publié une *Étude sur Houdon*, où nous trouvons cette note curieuse qui mérite d'être ajoutée à l'excellente notice sur la vie et les ouvrages du même sculpteur due à la collaboration de MM. de Montaiglon et Duplessis, et imprimée dans le premier volume de notre *Revue*.

« Toute la vie de Houdon est dans son œuvre. Son atelier fut sa maison. Qu'importe s'il fut amoureux en son temps ! Il aima les vraies filles de marbre, celles que Phidias et Praxitèle ont créées.

« Dans cette existence d'un artiste qui a presque fait le tour d'un siècle, je cherche en vain les pages dramatiques. Houdon, le sculpteur de son temps, a souvent vécu hors de son temps ; mais il ne traversa pas la révolution sans voir la tempête. Toutes les royautés étaient à l'index ; Houdon fut dénoncé par quelques profanateurs de marbre. On l'enferma à Saint-Lazare, on le traduisit devant le tribunal révolutionnaire. — De quoi suis-je coupable? demanda Houdon au président. L'accusateur public raconta que le ci-devant ami du roi voulait perpétuer le culte des saints. La preuve, c'est que Houdon avait été surpris devant une sainte Scolastique. Le sculpteur partit d'un éclat de rire : — Ce n'est pas sainte Scolastique, c'est la Scolastique, c'est la Philosophie ! — Mais la couronne du martyre qu'elle a sur le front? — C'est justement le signe distinctif de la Philosophie, depuis Socrate qui a bu la ciguë, jusqu'à Voltaire, qui n'a pas de tombeau.

« Houdon, qui parlait mieux avec son ciseau qu'avec sa rhétorique, fut pourtant sauvé par son éloquence. »

⁂ On en est aux découvertes : une *Sainte Catherine*, que le propriétaire attribue naturellement à Raphaël, se voit en ce moment à Paris.

Sans partager aucunement l'opinion du possesseur, nous certifions que l'œuvre est romaine, exécutée par un artiste plein de talent, et parfaitement digne d'être étudiée.

.˙. On parle en ce moment d'un tableau de Nicolas Poussin qui vient d'être retrouvé; cette toile, de dimension moyenne, représenterait un fleuve dans lequel viendraient se rafraîchir deux lévriers. Quoique nous n'ayons pas vu le tableau, nous croyons pouvoir en garantir l'authenticité; après avoir appartenu à M. Timbal, il est aujourd'hui dans l'atelier de M. Hippolyte Flandrin; l'opinion de ces deux artistes en pareilles matières nous semble pleinement décisive.

.˙. Nous avons parlé de la découverte d'un tableau attribué à Raphaël, qui a fait grand bruit dans les journaux de Rome et de Londres. Ce tableau appartenait encore, au mois de juillet 1859, à M. Walter Kennedy Lawrie, gentleman anglais qui réside à Florence. Nous ignorons s'il est toujours entre ses mains. On assure que cet amateur avait refusé de s'en dessaisir, quoique le gouvernement romain lui eût offert une très-belle somme, qui, d'ailleurs, ne prouve rien pour l'authenticité de cette peinture. On ne peut donc prévoir quelle sera la destinée dudit tableau. En attendant, il est bon de conserver le certificat qui lui a été délivré par les membres de l'Académie de Saint-Luc, et dont voici la traduction :

Rome, le 3 juin 1857.

« Le signor commendatore, le président et les professeurs de la classe de peinture se sont réunis pour examiner le tableau soumis à leur appréciation par le chevalier Walter Kennedy Lawrie, représentant *la Sainte Vierge* (demi-figure) ayant devant elle, reposant nu sur un linge, l'Enfant divin qui cherche avec amour à embrasser sa mère, tandis que de ses deux mains elle soulève le voile qui le couvre; saint Joseph, qui est derrière, à gauche, regardant avec admiration, etc. Les professeurs expriment à l'unanimité l'opinion que ce tableau est de Raphaël d'Urbino, et de sa meilleure époque, et qu'il est dans un état parfait de conservation, à l'exception de quelques parties évidemment restaurées par une personne sans aucune capacité. Cette œuvre est tellement remarquable, que les professeurs expriment le désir qu'elle puisse être ajoutée aux richesses artistiques dont Rome est déjà en possession.

« Pietro Tenerani, *président;* Filippo Agricola, Tomaso Minardi, Ferdinando Cavalleri, Francesco Coghetti, Francesco Podesti, Natale Carta, Alessandro Capalti, Niccola Consoni, Paolo Mercuri; Salvatore Betti, *professeur et secrétaire perpétuel.* »

⁂ Un trésor numismatique a été découvert, la semaine dernière, dans la forêt du Vieux-Thann, par quelques ouvriers de M. Metzdorff; il se compose, dit la *Feuille d'annonces de Thann*, de près de 3,000 pièces toutes en argent, dont plus de 2,500 sont entre les mains de M. Charles Metzdorff, qui veut en envoyer, nous assure-t-on, aux différents musées et aux principaux numismates.

⁂ Nous empruntons au *Moniteur de la Haute-Loire* les détails ci-après au sujet de la statue colossale de Notre-Dame de France, dont nous avons déjà entretenu le lecteur :

« Bientôt, sur le rocher Corneille, qui domine notre ville, s'élèvera, pour nous protéger et nous bénir, la statue de Notre-Dame de France.

« On sait que M. Bonnassieux, l'un des plus éminents artistes, en a fourni le modèle; que son esquisse a été reproduite en grand par M. Fournier, l'habile contre-maître des ateliers de M. Prénat; que la statue est en fonte provenant des canons pris sur les Russes à Sébastopol et donnés à monseigneur l'évêque par l'Empereur. Elle a 16 mètres de hauteur. Les pièces dont elle se compose dépassent le nombre de 100; le poids total est d'environ 100,000 kilogrammes.

« Un élégant escalier en fonte circule à l'intérieur et compte cinquante-huit marches divisées en trois rampes. Chaque palier forme une chambre d'environ quatre pas de long sur autant de large, pouvant s'éclairer par quatre fenêtres habilement dissimulées et ne paraissant pas au dehors. L'escalier tournant s'arrête au troisième étage, vers la hauteur des épaules de la Vierge, et est alors continué par une échelle en fer de seize échelons, au moyen de laquelle on arrive aisément dans la tête. On peut alors, en renversant la pièce qui forme le sommet du crâne, s'élever de manière à dominer la statue et embrasser du regard un horizon vaste, varié, magnifique.

« Quelque colossale que soit la statue de Notre-Dame de France, elle a été exécutée avec tant de perfection, qu'il suffit de s'éloigner d'une vingtaine de pas pour la voir dans son ensemble et la trouver admirable. »

La souscription ouverte en faveur de la statue de Notre-Dame de France se monte à 214,649 fr. 71 c.

⁂ Les démolitions faites pour le percement du boulevard Saint-Germain, à Paris, ont mis à découvert le chevet de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, que l'on va réparer, après en avoir dégagé les abords.

Cette église a pris son nom du fief du Chardonnet sur lequel on la construisit. Guillaume d'Auvergne, ayant obtenu de l'abbaye Saint-Victor cinq quartiers de terre, y fit bâtir, en 1230, une chapelle qui fut érigée en paroisse en 1243. En 1661, on en entreprit la reconstruction ; les travaux, bientôt suspendus, ne furent continués qu'en 1707 ; ils n'ont jamais été complétement achevés. Voici, à ce sujet, la reproduction d'une lettre dont le sujet n'est pas sans intérêt : « Au roi : Sire, le curé et les marguilliers de la paroisse Saint-Nicolas-du-Chardonnet de votre bonne ville de Paris, représentent humblement à Votre Majesté, que l'édifice de leur l'église, commencé en 1661 sur les dessins de M. Lebrun, premier peintre de Louis XIV, repris en 1707, et presque achevé en 1716, souffre extrêmement par le défaut de portail. Une forte charpente travaille sur les piliers qui s'écartent du côté où ils ne trouvent pas de résistance. Il y a quelques années que MM. Gabriel et Boisfranc en firent d'office la visite, et ordonnèrent, vu le péril pressant, que sur-le-champ on mettrait à tous les piliers des clefs de fer pour les retenir dans leur assiette, ce qui fut exécuté ; mais ces soutiens ne font qu'un effet passager, et les réparations qu'on est forcé de faire en ce moment montent à des sommes considérables. Dans ces circonstances, les suppliants ont recours aux bontés de Votre Majesté, qui seule peut leur procurer les secours suffisants, par le moyen de quelqu'une des loteries ou de tel autre fonds qu'il lui plaira indiquer pour conserver une église absolument nécessaire, très-belle, d'une parfaite architecture, et dont la clôture fera un embellissement de Paris, rue Saint-Victor, sur le chemin de Fontainebleau. Ils ne cesseront de présenter au ciel des vœux pour la conservation de votre personne sacrée. »

En tête, de la main du roi : « A M. de Sartine. » — Plus bas, écrit par M. de Sartine : « Le roi m'a remis ce placet le 4 mai 1763. »

Malgré cette royale recommandation, le portail de Saint-Nicolas-du-Chardonnet attend encore son achèvement. Toutefois, cette église possède des peintures remarquables, parmi lesquelles on admire la *Vierge et le Christ mort*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, *saint Charles Borromée*, de Lebrun ; un *Miracle de Moïse*, aussi de Lebrun ; *saint Bernard*, de Lesueur, etc. La sculpture occupe dans cette église une place importante. La chapelle Saint-Charles, richement ornée, renferme un admirable tombeau de la mère de Lebrun, exécuté par Collignon sur les dessins du peintre de Louis XIV, etc.

Il est probable que, par suite de l'ouverture du boulevard Saint-Germain et de la régularisation de l'alignement de la rue Saint-Victor, l'église

Saint-Nicolas-du-Chardonnet verra prochainement l'achèvement de son portail.

∴ Il y a dans le *Grand-Testament* de François Villon un passage qui nous apprend quelle était au Moyen-âge la destination des peintures religieuses, et généralement des *images* de tout genre qu'on entassait dans les églises : c'était en quelque sorte un livre toujours ouvert et toujours intelligible aux pauvres gens qui n'auraient pas su lire dans un livre d'heures et qui ne comprenaient rien aux prières latines. Voici la strophe de la ballade de Villon à sa mère.

Femme suis povrette et ancienne,
Ne riens ne scay, oncques lettres ne leuz :
Au moustier voy, dont suis paroissienne,
Paradis painct où sont harpes et luz,
Et ung enfer où damnez sont boulluz :
L'ung me faict paour, l'autre joye et liesse.
La joye avoir fais-moy, haulte deesse,
A qui pécheurs doivent tous recourir
Comblez de foy, sans faincte ne paresse :
En ceste foy, je veuil vivre et mourir.

Nous regrettons que M. Antoine Campaux, dans la remarquable étude qu'il vient de publier sur Villon (Paris, Durand, 1859, in-8 de 392 p.), n'ait pas songé à expliquer et commenter cette strophe au point de vue de l'art du XVe siècle; il se contente de citer un jugement de Théophile Gautier qui a dit en parlant de cette stance délicieuse : « On dirait une de ces vieilles peintures sur fond d'or de Giotto ou de Cimabué. Le linéament est simple et naïf, un peu sec comme toutes les choses primitives ; les tons sont éclatants sans crudité, quoique les demi-teintes manquent en quelques endroits. C'est de la vraie poésie catholique, croyante et pénétrée comme un plus grand poëte ne saurait la faire maintenant. » M. Antoine Campaux, dans son volume plein de recherches curieuses et de découvertes historiques, aurait pu constater que François Villon, qui est vraiment peintre dans sa poésie imagée et colorée, n'a indiqué nulle part dans ses vers qu'il fût sensible aux beautés de l'art plastique (1).

(1) On peut voir, dans les Lettres de M. Marsuzi de Aguirre au sujet du Rapport de M. de Laborde sur l'exposition universelle de Londres, lettres publiées dans cette Revue, les passages des pères de l'Église qui confirment le commentaire sur les images religieuses renfermé dans les vers de François Villon.

∴ On n'a pas encore recueilli une pièce de vers adressée par Étienne Dolet à Michel-Ange. La voici :

De Poetæ et Pictoris differentia.

Pictor, poetaque dissimiles in quo inter se
Sint, non id est parvum : tametsi dicatur
Uterque pingere. Alter enim non peritura :
Delebilia alter pingit et mox moritura.
Ita interiere signa Praxitelis jamjam :
Et sic Apellis Tabulæ carie absumptæ
Tandem absolverunt. At poemata Andini
Vatis, Pelignique Ovidii æternum vivunt,
Viventque perpetuo magis ac magis clara.
Pictor, Poetaque dissimiles modo isto sunt.

∴ *La Lyre de Dorante*, volume in-12, sans date, mais écrit dans la seconde moitié du XVIIe siècle, est un Recueil de poésies d'un Français établi dans le Palatinat ; il y est un peu question de Paris, un peu de Metz, et beaucoup de Heidelberg, de Francfort et de la cour de Cassel. Parmi toutes ces petites pièces dignes de l'oubli, il faut remarquer un nom qui s'ajoute à ceux des *Artistes français à l'étranger* réunis par M. Dussieux. C'est d'abord (page 18) un sonnet sur le portrait de Son Altesse Électorale Palatine fait par l'excellent peintre Signac :

Très glorieux Signac, ta gloire est immortelle ;
Pour le grand Alexandre il fallut un Apelle,
Au grand Charles Louis ton illustre pinceau.

Plus loin (page 38) c'est un « sonnet à bouts rimés, à Madame Æmilie pour M. Signac contre qui elle estoit faschée de ce qu'il ne l'estoit pas venu voir; » une épigramme « pour M. Signac, fameux peintre qui par ordre de Sa Majesté Suédoise estoit en Allemagne pour prendre les portraits des Princes pour le cabinet de la Serenissime Reyne. » Ceci est au moins un renseignement. Signac était au service de Christine. « Un madrigal pour le mesme qui serait à sa place parmi les plus pauvres pièces du cabinet satyrique » et une épigramme « pour le mesme qui pour rimer je ne sçay sur quel sujet faisoit les grimaces d'un possédé sans pourtant en venir à bout. » Le pauvre peintre n'arrivait pas avec beaucoup de peine à faire de mauvais vers; peut-être avait-il beaucoup de facilité à faire de la très-mauvaise peinture.

A. DE M.

∴ Voici l'épitaphe biographique d'un architecte du XVIe siècle, que le poëte Jean Bouchet a placée à la suite de ses *Généalogies*, *effigies* et *épitaphes des Roys de France* (Poictiers, Jacques Bouchet, 1555, in-folio.

Épitaphe de maistre Jehan Orneau en son vivant maistre des euvres de massonnerie, pour le Roy, à Poictiers.

Cy gist soubz ce petit tombeau
Le corps feu maistre Jehan Orneau,
Je dy maistre en massonnerie
Pour le Roy et sa seigneurie,
Scavant en son art et mestier
Autant qu'il en estoit mestier,
Loyal, diligent, aggreable
Beau personnage et amyable,
Myeulx rapportant la verite
D'un different, à l'équité,
Qu'on a souvent pour maisonnage
Qu'homme qu'on veit oncq de son eage.
L'an passé, joua Jesus
De la Passion mise sus
A Poictiers, myeulx qu'on veit oncq faire,
Et travailla moult en l'affaire
Par très-devote affection,
Combien qu'en disposition
Ne fust, car deslors ethisie
Avoit en luy place choisie,
Dont est mort et rendit l'esprit
En l'aage où mourut Jesuchrist,
En octobre, mil cinq cens trente
Et cinq : en voyant cest escript
Priez Dieu que sa grace il sente.

∴ Un des sculpteurs français les plus distingués, Victor Hugenin, élève de Rancey, vient de mourir, il y a quelques jours à peine. Nul plus que lui ne sut allier la noblesse des types à la grâce et à la vérité de l'expression.

Parmi ses œuvres qui figurèrent aux diverses expositions, on a remarqué son beau groupe de *Charles VI*, placé au musée de Dôle, sa ville natale; une *Mater dolorosa*, statue en marbre, et une *Baigneuse surprise*, statuette (1845). Sa belle statue de *Valentine* de Milan, placée au jardin du Luxembourg, et le buste de *Cuvier* (1846). *Jésus au jardin des Oliviers*, groupe en marbre, et la *Chaste Suzanne* (1857). Il avait

envoyé à la dernière exposition une charmante statuette, l'*Évanouissement de Psyché* et le *Sommeil*, statuette en plâtre.

La mort de Victor Hugenin est une véritable perte pour l'art; elle sera vivement ressentie par tous ses amis, et surtout par ses compatriotes franc-comtois, qui avaient pu apprécier la rectitude de ses idées, sa rare modestie, et les excellentes qualités de son cœur. Il était âgé à peine de cinquante-huit ans.

∴ La *Gazette de Voss* nous apprend qu'une exposition d'ouvrages de peinture et de sculpture d'artistes vivants, prussiens et étrangers, aura lieu à Berlin du 1er septembre au 1er novembre prochain.

On annonce aussi qu'une exposition générale d'œuvres d'artistes vivants s'ouvrira à Bruxelles le 1er août, et finira le 30 septembre.

∴ M. L. J. Hart, graveur belge, qui a doté la numismatique d'œuvres remarquables, est mort à Bruxelles à l'âge de 50 ans.

∴ Voici la liste des artistes français qui sont morts dans l'année 1859 :

Auguste d'Ainesy, Comte de Montpezat.
Léon Benouville.
Cadeau, peintre de genre et de portraits.
Madame Vincent Calbrès, peintre paysagiste, morte à Lille à 37 ans.
Chantre, peintre de fleurs, mort à Lyon.
L.-F. Corréard.
Le comte Turpin de Crissé.
François-Gustave Dauphin, mort à 54 ans.
Pierre-Claude-François Delorme, né en 1783.
Felix Dufourmantelle, peintre et lithographe, mort à 35 ans.
François-Joseph Dupressoir, peintre de marine et de paysages, né à Paris, le 3 avril 1800.
Hermann-Léon, né à Lyon en 1814.
Nicolas Hervieu.
Kellin, aquarelliste.
Lacour de Bordeaux.
Frédéric Millet.
Th. Richard, paysagiste, à Toulouse.
Louis-Pierre Schilt, peintre sur porcelaine, à la manufacture de Sèvres.

Jules Tinthoin, élève de Paul Delaroche; mort à 37 ans.
Tavernier, né à Vannes, mort à Saint-Josse-ten-Noode (Belgique).
Pierre Thuillier, paysagiste.
Joseph Traviés, mort à 56 ans.
Villemsens, peintre d'histoire à Toulouse.

Graveurs.

Achille Colas, inventeur d'une machine à graver les médailles.
Domard, graveur en médailles.

Architecte.

Adrien Leblanc.

VENTES PUBLIQUES. — Nos lecteurs savent combien les ventes de tableaux modernes ont été nombreuses l'an passé; cette année-ci, elles le sont beaucoup moins; la vogue n'est plus là; ce sont les ventes de meubles somptueux, les tapis, les châles, les dentelles, les diamants, les perles, tout le bric-à-brac de la toilette qui dominent à l'hôtel Drouot. Les marchands en profitent pour vider leurs magasins, ils composent des mobiliers dont les différentes pièces sont très-étonnées de se trouver ensemble, et qui, réunies, ne pourraient pas meubler un appartement; mais dans ce temple de Mercure on n'y regarde pas de si près. On voit bien encore par-ci par-là quelques ventes de tableaux modernes, mais insignifiantes, peu suivies; je n'en dirai donc rien. Quant aux ventes de tableaux anciens, elles sont en très-petit nombre et encore plus mal composées que les ventes de tableaux modernes. Ce sont des tableaux *ayant formé le cabinet d'un amateur*, ou bien vendus *après le départ d'un étranger*. Les tableaux sont *d'après Corrége*, ou bien de *l'école de Van Dyck* ou du *genre de Greuze*, ou *attribué au Dominiquin*, ou bien *attribué du même*, comme dit le catalogue pour mettre de la variété dans sa formule. Ces tableaux se vendent 20 fr. quand le cadre vaut ce prix. Il me reste à parler des estampes et des objets d'art.

Je dirai d'abord quelques mots d'une vente sans nom de propriétaire faite par M. Rochoux, marchand d'estampes, et dans laquelle il y avait quelques pièces remarquables. Une pièce d'*Abraham Bosse*, un Capitan espagnol, numéro 1408 du catalogue de ce maître par M. Duplessis que la Revue a publié, a été vendue 23 fr. Les Grandes Misères de la Guerre par *Callot*, suite de dix-huit pièces, l'une des plus belles du maître, vendue 30 fr.

Les pièces étaient de second état, numéro 564 du catalogue de l'œuvre de Callot par M. Meaume. Deux faunes portant un satyre vers une femme nue, par *Léon Davers* (école de Fontainebleau), 41 fr. La Cruche cassée, gravée par *Massard* d'après *Greuze*, 17 fr. La Vue des Porcherons, par Israël Silvestre, petite pièce rare, numéro 135 du catalogue de l'œuvre de ce maître, a été vendue 22 fr. Une pièce de *Watteau* assez rare, The Batters, gravée par Aliamet, a été vendue 19 fr. Le portrait d'Adrienne Lecouvreur, par *Drevet*, d'après Coypel, avec le mot *Model*, sans *e* à la fin, a été vendu 42 fr. Le portrait d'Israël Silvestre, par *Edelinck* avec la Vue de Paris, a été vendu 22 fr. C'était une mauvaise épreuve imprimée en rouge sur une planche usée ; c'est un caprice ou un essai de l'imprimeur. Je n'ai jamais vu que cette épreuve-là. Montjoye Saint-Denis, roi d'armes de France, jolie petite pièce par *de La Belle*, vendue 29 fr. Le portrait de Marguerite Le Comte, par *Lempereur*, d'après *Watelet*, avant la lettre, 31 fr.

Les trois frères Coligny en pied. *Visscher* excudit, 41 fr. Dans les ornements il y avait un modèle de poignard, par *Aldegrever*, qui a été vendu 62 fr. Quatre pièces d'une grande richesse d'ornementation, par J. Baulle, 86 fr. Deux aiguières et un vase avec couvercles, par René Boyvin, 41 fr. Un cartouche ornementé signé *Migona* (école de Fontainebleau), 46 fr. Flacon avec une anse formée d'un animal fantastique, par Virgile Solès, 53 fr.

Parmi les recueils, il y avait l'Iconologie historique pour servir à la décoration, contenant cheminées, bordures, portes, trophées, vases, cartouches etc., par *Delafosse*. Un volume in-folio contenant 144 planchés, vendu 142 fr. L'Antiquité expliquée par le père de *Montfaucon*, avec le supplément ; formant ensemble 15 volumes, reliés en veau, plus les monuments de la monarchie française en 5 volumes in-folio veau, les 20 volumes vendus ensemble 520 fr. Livre de fragments d'architecture, par Oppenon, 1 volume in-4° broché, renfermant 168 planches. Vendu 112 fr. Éléments d'orfévrerie, par Germain, 100 planches en deux volumes in-4° reliés en veau, vendus 96 fr. Enfin un charmant manuscrit sur vélin, *Preces piæ*, orné de douze grandes miniatures avec arabesques, lettres capitales en or et en couleur, in-8° en maroquin citron XVe siècle, a été vendu 115 fr. Les manuscrits ornés de miniatures deviennent très-rares.

∴ Dans le mois de décembre on a fait la 4e et dernière vente des estampes historiques qui composaient le cabinet de M. Laterrade. On sait que ce cabinet était surtout riche en pièces sur la révolution française, mais cette quatrième série contenait aussi beaucoup de pièces historiques antérieures à la révolution de 1789. Quelques pièces par A. Bosse, parmi

lesquelles on a remarqué *Le courtisan selon le dernier édit contre le luxe*, vendu 30 francs. Une assez belle suite d'almanachs, grandes pièces publiées sous Louis XIV et destinées à être distribuées à l'étranger, ce qui les a rendues assez rares en France. L'un d'eux, almanach pour 1680, représentant les cérémonies du mariage du Roi d'Espagne avec Mademoiselle, à Fontainebleau, a été vendu 80 francs; les autres ont tous dépassé 30 fr. Il y avait aussi des caricatures, des entrées royales, des fêtes, des feux d'artifice, une série de pièces contre les jésuites, qui ont été très-bien vendues. Ensuite venaient des portraits en très-grand nombre, mais beaucoup d'insignifiants; bien peu ont dépassé 5 francs. Un portrait de madame de Pompadour en jardinière, par Anselin, a été vendu 37 fr. Un portrait au physionotrace, que l'on croit être celui de madame Tallien. 27 fr. Je ne dirai rien du reste.

∴ Nous avons vu vendre, dans le mois de janvier, une jolie réunion de cinquante miniatures anciennes, ou portraits historiques, faits par les premiers maîtres en ce genre.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici que c'est à la France que l'on doit cette sorte de peinture; les Italiens n'avaient pas même de terme dans leur langue pour la désigner. Dante, dans son *Enfer*, s'adressant à un miniaturiste italien, est obligé d'employer une périphrase pour indiquer la profession de cet artiste.

On sait que la *miniature* ou *mignature* est un genre de peinture dans lequel on emploie des couleurs délayées à l'eau gommée. Quant à l'origine du mot, on fait dériver *miniature* de *minium*, nom que des chimistes ont donné à une combinaison d'oxygène et de plomb d'un beau rouge orangé, très-vif, mais qui peut être obtenu plus pâle en décomposant le carbonate de plomb par la chaleur: c'est alors la couleur que l'on nomme *mine orange*. Le mot *mignature* parait venir de la petite proportion des figures représentées. Les premières miniatures ont été faites pour les ornements des livres. Les anciens manuscrits précieux, les livres de chevalerie, les livres de chasse, les *heures* manuscrites, sont ornés de miniatures extrêmement curieuses pour l'histoire de l'art. Aujourd'hui ce genre de peinture est presque entièrement abandonné; il n'y a que des peintres de portraits, et en petit nombre, qui le cultivent encore.

La pièce qui a eu le plus de succès dans cette vente représentait la famille de *Hall*; on la regarde comme le chef-d'œuvre de cet artiste; elle a été adjugée au prix de 2,150 fr. à M. Juteaux; elle portait la signature de l'artiste, avec date. Un beau portait d'Henriette Sontag, comtesse de

Rossi, par *Augustin*, a été vendu 805 fr. à M. Dobelin. La célèbre cantatrice est représentée dans le rôle de Dona Anna. Le portrait de la très-jolie lady Georgina, femme de sir R. P..., par le même artiste, a été vendu 285 fr. Le portrait de Mademoiselle Victoire, fille de Louis XV, fait par *madame de Mirbel*, d'après l'original de Rigault, a été payé 300 fr. Le portrait d'*Angelica Kauffman*, par elle-même, miniature garantie comme étant le seul portrait orignal de cette artiste, a été adjugé à 555 fr. Le portrait du marquis de Pastoret, esquissé par *Paul Delaroche* et terminé par *Bouchardy*, a été acheté 405 fr. par M. Dobelin.

La fille du duc de... connue sous le nom de *la pauvre fille*, assassinée à la Conciergerie en 1793, portrait fait par *Hall*, a été vendue 399 fr.

Une charmante petite composition, l'Ange gardien dirigeant les premiers pas de l'enfance, par *Guérin*, signée et datée, a été adjugée à 235 fr. Le grand tournoi des chevaliers et des amazones, donné à Versailles, à l'occasion du mariage du Dauphin, miniature par *Van Blarembergh*, signée et datée, vendue 230 fr. L'Indiscret, par *Vestier*, une des jolies productions de ce maître, 325 fr. L'Offrande à l'Amour, grande miniature de *Hall*, signée, 275 fr. La toilette d'Esther, par *Hébert* (mort en 1545), 200 fr. Le Favori, par *Fragonard*, 350 fr. La Coquette, par *Bragustin*, un des maîtres de *Hall*, 300 fr.

La vente a produit 13,000 fr. F.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE (1).

IX (SUITE).

Une question surgit tout d'abord, et il me semble important de l'examiner. A quelle époque peut appartenir l'auteur de ce manuscrit? Il est à regretter que M. Didron ait négligé de recueillir sur les lieux, et par l'inspection attentive des divers exemplaires, la confirmation ou le rejet de la tradition qui le fait remonter au xe ou au xie siècle de notre ère chrétienne. Si, pour l'iconographie, cet éclaircissement n'était pas d'un grand intérêt, il en est tout autrement au point de vue historique. Quant à moi, je ne pourrai raisonner que par induction et avec peu d'espoir d'atteindre à une solution certaine.

En y regardant de près, on découvre que l'auteur du manuscrit ne connaissait pas les nouveaux procédés de la peinture à l'huile; or ce fait, s'il était prouvé, le placerait tout au plus tard dans la seconde moitié du xve siècle. Il suffit, pour en être convaincu, de se rappeler que, vers l'année 1447, Antonello avait à coup sûr introduit ces procédés en Italie; on sait en effet qu'il quitta Bruges aussitôt après la mort de Jean Van Eyck, arrivée le 24 février 1445 (ancien style) (2), et que *Domenico Vene-*

(1) Voir la livraison de février 1860.

(2) Voyez MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, vol. II, p. 86. Bruxelles, 1854. Est-il vrai que Rogier de Bruges ait visité l'Italie avant le retour d'Antonello? Facio, *de Viris illustribus*, le fait aller à Rome au temps du jubilé (1450). On le supose à Ancône en 1449 : or ce serait toujours trois ou quatre ans après le retour d'Antonello. On a aussi affirmé qu'il existait en Italie des tableaux peints

ziano, un des premiers à qui Antonello ait révélé le secret, « après avoir beaucoup travaillé pour ses concitoyens, puis à Loreto (1), » peignait en 1454 à Pérouse et y jouissait d'une grande vogue (2). Ces deux dates réfutent victorieusement les observations de Lanzi et de Puccini (3) tendantes à soutenir qu'Antonello, rentré de Bruges dans sa ville natale, y avait non-seulement professé, mais fait plusieurs élèves, — Salvo di Antonio, Pietro Oliva, Pino da Messine, probablement Giovanni Borghese — et qu'il n'était allé s'établir à Venise qu'au commencement de l'année 1470.

Vasari affirme que de retour des Flandres, « *stato pochi mesi a* « *Messina* (Antonello) *se n'andò à Venezia, dove per essere persona* « *molto dedita a' piaceri, e tutta venerea, si risolvè abitar sempre* (4). » Peu de mois ne sont pas, bien s'en faut, l'équivalent des vingt-cinq ans qui séparent 1445 de 1470; la date incontestable de la présence de Dominique à Pérouse (1454) est aussi en contradiction avec l'arrivée tardive d'Antonello, d'autant mieux qu'*Andrea del Castagno*, le meurtrier de Dominique, avait déjà exécuté de nombreuses peintures *à l'huile*, lorsque, en l'année 1478, la seigneurie de Florence l'appela à peindre sur la façade du palais du podestà les effigies des assassins des Médicis, d'où son surnom

à l'huile portant la date de 1430. C'est une supposition fausse, si l'on entend par là que ces tableaux étaient l'œuvre d'artistes nationaux. Nous verrons bientôt que dans ces cas on a toujours pris la cire pour l'huile, et le vernis pour la couleur. Le fait est à peu près certain, si l'on a entendu désigner des tableaux venus de l'étranger. Vasari, en parlant de ceux sortis de l'école de Bruges, écrit (*Vite*, vol III, pag 312) : *ma contuttociò sebbene i mercanti ne facevano incetta* (des ouvrages à l'huile de Jean et de ses élèves) *e ne mandavano per tutto il mondo a Principi e gran personagi con loro molto utile, la cosa* (le secret de la méthode) *non usciva di Fiandra*. « On sait, par un panneau de la collection Passavant, que Pierre Christophsen peignait à l'huile en 1417, ce qui prouve que Van Eyck avait, avant cette époque, initié ses élèves au secret de sa découverte Rien d'improbable donc à ce que quelques panneaux de l'école de Bruges eussent traversé les Alpes, et attiré l'attention des peintres italiens, d'autant plus mise en eveil que *la cosa non usciva di Fiandra* Toutefois, le tableau envoyé à Alphonse Ier, celui dont la vue, au dire de Vasari, décida Antonello au voyage des Flandres, ne pouvait être arrivé à Naples avant 1442 ou 1443, car ce fut seulement dans la première de ces années qu'Alphonse fit la conquête de ce royaume.

(1) Lanzi. *Histoire de la peinture en Italie*, trad. de Mme Dieudé, vol. I, p. 124, Paris, 1824.

(2) Mariotti. *Lettere perugine*, pag. 155.

(3) *Memorie storico-critiche di Antonello degli Antoni* Firenze, 1809

(4) Vasari, *Vite*, vol. III, pag. 314, Siena, 1791.

del Castagno lui fut changé en celui *degli Impiccati* (1); enfin Jean et Gentile Bellini avaient certainement travaillé à l'huile (2)

(1) On peut voir dans EASTLAKE (*Materials for a history of oil painting*) que les plus anciennes peintures à l'huile de Florence doivent être placées vers 1460, ce qui vient à l'appui de la date de 1454, assignée par Mariotti, déjà cité, à la présence à Pérouse, de Dominique qui de là s'était rendu à Florence. CENNINO CENNINI, dans son *Traité de la peinture*, écrit en 1437, consacre plusieurs chapitres à la manière de peindre à l'huile; mais tout ce qu'il en dit se rapporte aux anciennes méthodes. Il n'en est pas de même du sculpteur florentin ANTOINE FILARETE, qui dans son *Traité sur l'architecture et la peinture,* conservé manuscrit à la *biblioteca Magliabecchiana* et rédigé entre 1460 et 1464, parle en termes précis des méthodes nouvelles et de la propagation de leur usage. L'ignorance de l'un (1437), la connaissance pratique de l'autre (1460 à 1464), confirment les dates que j'ai fixées. Voici le passage de Filarete (Antonio) : « *Anche a olio si possono mettere tutti questi colori. ...a questa è altra pratica ed altro modo,* IL QUALE È BELLO A CHI LO SA FARE. *Nella Magna si lavora bene in questa forma, maxime da quello maestro Giovanni da Bruggia, e maestro Ruggieri, i quali hanno adoperato optimamente questi colori a olio.* » Donc l'écrivain connaissait des artistes qui savaient employer cette belle manière de peindre, *quelli che lo san fare*. Donc, en parlant de ces artistes, il n'entendait pas parler des Flamands, puisqu'il a soin de faire une exception pour les Flandres, pour l'habileté spéciale des peintres de ce pays, et notamment pour celle de Jean de Bruges et de Rogier son élève; mais s'il ne parlait pas des Flamands, ni de Rogier, dont la présence en Italie pourrait, si l'écrivain eût été moins explicite, jeter de la confusion dans nos esprits, il parlait non-seulement de lui-même, qui avait peint à l'huile, mais de ceux qui florissaient non loin de lui — *Antonello,* peut-être *Bartolomeo Vivarini.* — et certainement de ceux qui travaillaient sous ses yeux — *Domenico Veneziano, Andrea del Castagno* — et d'autres encore — *quelli che lo sapevano fare* — qui sont restés ignorés ou confondus parmi les artistes postérieurs.

(2) Le Cav. Ridolfi a raconté, *Vite dei pittori veneti*, pag. 49, que Jean Bellini surprit par ruse à Antonello de Messine, le secret de la peinture à l'huile. C'est un roman en opposition avec la vérité, qui ressort d'un examen impartial des circonstances, et rien dans les faits et dans les documents connus ne justifie que ce grand artiste, père pour ainsi dire de l'école de Venise, ait tardé jusqu'à l'année 1476 à connaître les méthodes qu'Antonello avait employées à Venise depuis 1446 ou 1447, que Dominique avait enseignées à Castagno avant 1460, que Filarete en 1560-1564 donnait comme étant pratiquées communément. Ce serait pourtant en l'année 1476 qu'il faudrait rapporter l'anecdote racontée par Ridolfi, et aussi par Borghini, puisqu'on la suppose arrivée lorsque Jean Bellini, né en 1426, était âgé de 50 ans. Mais avant le départ pour Constantinople, c'est-à-dire trois ans après ce prétendu larcin, Gentile avait peint à l'huile non-seulement une quantité d'ouvrages qui avaient fait sa renommée, mais encore, dans le palais de Saint-Marc, cinq des grandes histoires de la salle du Conseil suprême. Peut-on supposer que tout cela ait pu se faire en moins de trois ans? Quelques-uns ont soutenu, je le sais, que les peintures de la salle du Conseil n'étaient qu'à la détrempe; mais c'est en contra-

avant le 3 septembre 1479, jour où le second fut envoyé à Mahomet II, sur la demande du même ambassadeur qui était venu inviter le doge à une noce royale : « *Vuol* (il signor Turco) *la Signoria li mandi un bon pittore, e invita il Doge vadi a onorar le nozze di suo figlio.* » (SANUDO, *Chronic.*) Nous retiendrons donc pour démontré que la peinture à l'huile était répandue en Italie, notamment à Venise, dès les premières années de la seconde moi-

diction avec Vasari et aussi avec une saine critique. Celle-ci ne s'oppose-t-elle pas en effet à ce que l'on admette que le sénat aurait permis de substituer à la fresque employée par Antonio Veneziano, dans la première des histoires dont Gentile avait obtenu la continuation, que le sénat aurait permis, dis-je, de substituer un procédé inférieur et moins durable? Quant à Vasari, on s'est arrêté mal à propos, et on n'a pas mis en rapport deux textes qui cependant coïncident admirablement. Dans la vie de Jacopo, Giovanni e Gentile Bellini, il dit (*vol. IV, p 104, ed. cit*) « *Ora Gentile o per avere miglior modo e più pratica nel dipingere in tela che a fresco, o qualunque altra si fosse la cagione, adoprò di maniera che con facilità ottenne di fare quell' opera* NON A FRESCO MA IN TELA. » Ce qui nous laisse jusqu'à un certain point en doute sur la nature du procédé employé par Gentile; mais dans le PROEMIO au chap. XXIII, *Del dipingere a olio sulle tele*, il avait dit : « *E perchè questo modo* (la peinture à l'huile sur toile) *è paruto agevole e comodo, si sono fatti non solamente quadri piccoli per portare attorno, ma ancora tavole da altari ed altre opere di storie grandissime*, COME SI VEDE NELLE SALE DEL PALAZZO DI S. MARCO DI VENEZIA *ed altrove, avvegnachè dove non arriva la grandezza delle tavole, serve la grandezza ed il comodo delle tele.* » Au temps où Vasari publia la seconde édition de ses *Vite* (1568, six ans avant l'incendie partiel de 1574, et neuf avant celui presque général de 1577, on voyait dans les salles du palais de Saint-Marc les toiles peintes par les Bellini, une de Titien représentant la bataille de Chiaradadda et les neuf de la salle des *CAI de Dieci*, où Buzzaco et un Battista Zelotti avaient peint en compagnie de Paul Veronèse; parmi ces toiles une de ce dernier, celle de Titien et celles des Bellini avaient seules des dimensions considérables et en rapport avec les indications contenues dans le second des passages que j'ai transcrits; donc il est démontré par le rapprochement des affirmations de Vasari que *le storie* que Gentile Bellini avait exécutées *nelle sale del palazzo di S. Marco*, et qu'il avait obtenu de faire *non a fresco, ma in tela*, étaient précisément le *storie grandissime* qui *per comodo* avaient été peintes à l'huile. Au surplus, il reste assez de monuments pour nous donner la certitude que ce genre de peinture n'était plus un mystère à Venise longtemps avant l'année 1476. Je ne citerai entre tous que la dernière des productions connues de Bartolomeo Vivarini, peinte à l'huile en 1473 (ZANETTI, *Pitture di Venezia*), et je la citerai parce que l'on sait par Ridolfi (*Vite degl' illustri pittori veneti*) qu'auparavant ce même artiste en avait produit plusieurs autres. On peut consulter D'ARGENVILLE, dans la préface du vol. III, de ses *Vies des peintres*, pag. III et LANZI, *Histoire de la peint.*, trad DIEUDÉ, vol. III, pag. 42. On trouvera surtout chez le premier des renseignements très-étendus sur la question que j'ai traitée dans cette note

tié du XVe siècle, et qu'elle l'avait été en Orient, au plus tard en 1480, par les tableaux que Gentile peignit pendant son séjour à Constantinople.

Si même l'on voulait faire abstraction de la présence d'un des Bellini dans cette métropole, la fréquence, l'intensité des relations entre les artistes de la reine de l'Adriatique et les artistes grecs (1) étaient si grandes à cette époque, qu'une découverte qui transformait, pour ainsi dire, le mécanisme de la peinture n'aurait pas pu rester ignorée de ces derniers et surtout de celui qui parmi eux, non content d'exercer l'art, prenait à tâche de l'enseigner et « d'expliquer... le travail particulier à chaque sujet, les « différentes préparations de vernis, de colle, de plâtre et d'or, « et la manière de peindre sur les murs avec le plus de perfec- « tion. »

Il reste maintenant à savoir s'il est vrai que le moine Denys ne connaissait pas les méthodes des frères Van Eyck et de leurs imitateurs, et la réalité de cette ignorance ne sera plus douteuse à la lecture du chapitre du Guide qui a pour titre *De la Préparation des couleurs et comment on peint à l'huile sur toile* (2). Évidemment les mélanges dont on y parle ne sont pas siccatifs, puisque l'on conseille à l'élève de *commencer par faire les ombres et successivement les parties de plus en plus éclairées, finissant par l'emploi du blanc*, et d'éviter *de mettre une couche sur l'autre, en les posant adroitement chacune à leur place, autrement elles* NE PEUVENT SÉCHER SANS FAIRE TACHE. La méthode est plus habile que celle recommandée par Théophile (3), mais au fond elles se res-

(1) Comme exemple je rapporterai le voyage dello Squarcione, qui, « *Vago di vedere il mondo se ne andò in Grecia e scorse molte di quelle isole, discgnando in carte le più curiose vedute, e che gli parvero a profitto per l'arte sua.* » (E. SELVATICO, *Francesco Squarcione, Studii storico-critici, Padova*, 1839.) Il ne faut pas non plus oublier que les Vénitiens, même avant la conquête de Constantinople par les Croisés, mais surtout après cette conquête, occupèrent militairement et commercialement une partie de la Grèce et de l'Épire et y exercèrent une domination qui les plaçait nécessairement en contact direct et constant avec les mœurs, l'industrie et les arts des habitants de ces pays.

(2) GUIDE, pag. 54.

(3) Théophile recommande que, chaque fois qu'on aura appliqué une couleur on la fasse sécher au soleil, car à l'entendre on ne peut pas en superposer une autre si la première n'est séchée, ce qui dans les images et les autres peintures est long et trop ennuyeux « *Quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum non potes,*

semblent en ce que toutes deux n'ont d'autre but que de préserver le travail des propriétés fâcheuses des couleurs préparées à l'huile, telle qu'on l'employait avant Ubert. Et de ce que Théophile ne parle que de celle de lin et que Denys parle en outre de l'huile de noix, on serait mal venu à conclure que ce dernier avait des connaissances plus avancées. L'usage de faire servir l'huile de noix à la peinture date de fort loin; on peut, entre autres, consulter dans le *Giornale di Pisa* (année 1794) un document découvert par le baron VERNAZZA (1), duquel il résulte qu'un GIORGIO D'AQUILA, peintre florentin, qui avait déjà peint à l'huile en 1314 le château de Chambéry, en 1318 le Borghetto, reçut en 1325, presque un siècle avant les Van Eyck, deux cents livres d'huile DE NOIX *ad pingendum* la chapelle ducale de Pignerol (2).

Une preuve plus positive de l'antiquité du *Guide* ressortirait sans doute de sa comparaison avec le traité de Théophile qu'on sait ne pas être plus moderne que le XIIIe siècle, si même il ne faut pas, avec Lessing et Leiste, le faire remonter au XIe ou au Xe. L'étude circonstanciée qu'exigerait cette comparaison m'entraînerait trop loin; je me bornerai à réunir quelques remarques suffisantes, selon moi, à justifier mon affirmation.

Et premièrement il ne peut pas y avoir d'incertitude sur les sources où Théophile a puisé ses notions. « Tu trouveras, « dit il, dans mon Essai tout ce que possède la Grèce sur les

nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus et aliis picturis diuturnum et tædiosum nimis est. » TEOPH. *Diver. Art. Sch.* Paris, 1843, pag. 46. Le moine Denys traite le procédé plus en artiste ; il se confie à la sûreté de la main, et adopte pour l'emploi des couleurs à l'huile à peu près le même système dont nous nous servons pour laver à l'aquarelle; les ombres d'abord, les demi-teintes, les clairs en dernier sans superposition, et par conséquent, sans attente de la dessiccation qui se fera à loisir l'ouvrage étant fini, et n'ayant plus que le vernis à recevoir.

(1) *Notizie spettanti alle Arti del Disegno*, pag. 9

(2) Cette huile n'ayant pas pu servir *quia non fuit sufficiens in pingendo* (peut être n'était-elle pas d'assez bonne qualité), Giorgio d'Aquila la remit pour la cuisine du duc Amédée V. Je ne puis me défendre de rappeler à cette occasion un autre document qu'on rencontre dans la bibliothèque de l'école des Chartres, daté du 25 mars 1356, quoiqu'il n'y soit pas parlé de la qualité de l'huile. C'est un ordre du duc de Normandie de payer au peintre Jehan Coste une somme pour peindre différents sujets sacrés et profanes *de fines couleurs a l'huile*; ceci rend plus croyable ce qui a été affirmé par Lorenzo Ghiberti dans son *Commentaire sur l'histoire de l'art*, à savoir, que Giotto « *lavorò in muro*, LAVORÒ A OLIO, *lavorò in tavola*. »

« espèces et sur les mélanges de diverses couleurs (1). » C'est donc bien en Grèce qu'il a réuni les recettes qu'il communique à son *aimé fils;* et pour qu'il ne subsiste aucun doute, il a soin de le confirmer dans un autre passage où il fait valoir qu'il offre gratuitement « ce que beaucoup d'autres n'acquièrent que « par de pénibles efforts, *en fendant les flots de la mer* au plus « grand péril de leur vie, exposés aux rigueurs de la faim et du « froid, ou bien assujettis au long esclavage de l'école et tour-« mentés par l'insatiable désir d'apprendre (2). » Supposera-t-on que ces aveux, que ces expressions ne sont pas à prendre dans leur stricte signification? On devrait non-seulement justifier une supposition que tout contredit, mais détruire l'analogie des procédés existante entre le traité latin et le traité grec. Cette analogie est incontestable. Je vais la faire toucher de la main, non pas sans m'être permis auparavant une critique dont on sentira le but, la nécessité et l'importance.

M. Didron se plaint que la première partie du *Guide*, celle « qui « apprend à préparer les enduits, les plâtres, les couleurs et les « pinceaux; qui enseigne à peindre à fresque, à fixer toutes les « couleurs et surtout l'or, etc., » s'est trouvée d'une assez mince valeur, et ce par la raison que « les recettes données se com-« prennent mal ou ne se comprennent nullement, parce que les « substances nommées ne paraissent pas avoir d'analogues chez « nous, soit à cause de leur différence réelle, soit parce qu'on n'en « a pas trouvé la synonymie (3). »

Qu'il souffre que je le lui dise; si, au lieu de s'adresser au savant M. Mialle, professeur de pharmacie à la Faculté de Médecine de Paris pour apprendre « à quelle substance d'aujourd'hui, « et connue en France, pouvaient se ramener les diverses sub-« stances nommées dans le livre, » M. Didron s'était adressé à un fabricant de couleurs ou à un peintre, ils lui auraient aisé-

(1) *Illic invenies quicqnid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia.* » THEOPH., loc., cit. pag 8

(2) *Quapropter, fili dulcissime, quem Deus omnino beatum fecit in hac parte, quæ tibi gratis offeruntur, quæ multi marinos secantes fluctus cum summo periculo vitæ, famis ac frigoris artati necessitate aut diuturna doctorum fessi servitute, omnimodeque fatigati discendi desiderio, intolerabili tamen acquirunt labore.* THEOPH. ubi supra, pag. 8.

(3) *Guide de la peinture,* introd , pag. XXXIII-IV.

ment expliqué presque toutes les recettes et il ne se serait pas vu obligé de laisser passer des notes fort curieuses du traducteur dont la naïveté fait sourire (1). Modeste dans mes désirs, je ne vais pas jusqu'à prétendre qu'il aurait été opportun de recourir à Pline ou à Vitruve, qui, dans ce cas, pouvaient être bons à consulter.

Dans une plus faible proportion, cette remarque est appliquable à M. de l'Escalopier, traducteur du traité de Théophile. Chez lui l'absence de notions pratiques a été surtout regrettable dans le choix des variantes, car elle l'a souvent porté à donner la préférence à la leçon fautive, à celle précisément qui était à écarter. Ainsi dans le chap. XVIII, *De glutine corii et cornuum cervi*, M. de l'Escalopier a lu *non bulliat : — Sic tamen ut non bulliat*, — quand il devait lire : *Ut combulliat*. Dans le chap. XVI, la *gumma fornis*, qui est ou *la sandaraque* ou *le mastic*, a été transformée en la *gumma arabica*, laquelle ne fond jamais dans les corps gras, et dans l'alcool et au feu se boursoufle et se grille, plutôt que de se fondre, sans compter qu'il a préféré la leçon inadmissible de *Glutine Vernition* à celle claire du Code de Cambridge, *De Vernicio*, admirablement complétée par le Code de la bibliothèque impériale, N° 6741, qui ajoute *quomodo fit — de Vernicio; quomodo fit* — et sans compter aussi qu'il traduit ce titre : *de la colle au vernis* (ce qui en pratique n'a pas de sens) lorsqu'il aurait dû traduire *du vernis*, ainsi que le comportent la

(1) Voir, entre autres, la note 1 de la page 34, et les notes 1 et 2 de la page 44. Je ne puis pas, on le sent, entreprendre de rectifier les erreurs qui ont été commises en traduisant les recettes du *Guide*, ni de fixer les étranges incertitudes du traducteur. Je me bornerai à indiquer que le *fard* n'est autre chose que du *blanc de plomb* dont la préparation, telle qu'on la lit à la page 48, « *Comment il faut faire le fard*, » est identique à celle qu'on pratiquait à Venise et qu'on pratique aujourd'hui encore en Hollande, avec la seule différence que les lames de plomb y sont coulées et roulées sur elles-mêmes en spirale, au lieu d'être plates et laminées. J'indiquerai aussi que le *peseri* est l'huile de lin ou de noix blanchie au soleil; que le *rouge ampoli* est l'*assiette* de la dorure en détrempe, le suif du moine Denys y remplaçant les quelques gouttes d'huile d'olive que nos doreurs ont l'habitude d'y laisser tomber; que la *pegula* est la térébenthine purifiée et préparée pour servir de base au vernis; le *naphte*, le pétrole; la laque de *crepezi*, la laque de kermès et le procédé tout entier celui de l'ancienne encyclopédie, le *tzouza* répondant à la graine de *chouan*, le *crepezi* au kermès pulvérisé, et le *loter* à l'*écorce d'autour;* que le *bardamon* ou le *tzinkiari* sont le *vert-de-gris*, et ainsi de suite.

raison et la bonne interprétation du texte. Chez les deux traducteurs j'en laisse et des plus fortes, et j'aborde la comparaison sommaire de quelques préceptes des deux traités.

La composition des couleurs employées à rendre les nus ou les chairs, *de temperamento colorum in nudis corporibus* (1), et leurs diverses nuances, est contenue dans un seul des chapitres de Théophile; Denys la subdivise davantage. A part cette différence insignifiante, les indications sont les mêmes. L'un dit, pour faire de la couleur de chair selon le procédé de Penselino : Prenez du fard de Venise (2), de l'ocre de Venise et du cinabre. L'autre dit; faites de l'ocre de Venise, qui n'était autre que la céruse calcinée, appelée *massicot* par nos marchands et, au dire de Pline, *usta* par les anciens, et il indique la manière de le fabriquer, et puis : Prenez de la céruse, (le fard de Denys), et du cinabre ou du sinople jusqu'à ce que cela devienne semblable à

(1) M. de l'Escalopier, traduit : *Des mélanges des couleurs sur les corps nus.* J'entends bien Théophile nous dire qu'on « appelle *couleur de chair* celle au moyen de laquelle on rend en peinture les visages et les nus. » *Color qui dicitur membrana quo pinguntur facies et nuda,* » mais je n'ai pas trouvé une seule de ses recettes qui enseignât le *tatouage*, car cette expression, *le mélange des couleurs sur les corps nus,* ne peut exciter d'autre idée que celle exprimée par le mot qui est venu de lui-même se placer sous ma plume.

Ad populum phaleras, ego te intus et in cute novi.

(2) M. Paul Durand est très-intrigué par ce mot *fard.* « S'agit-il du fard des parfumeurs? Ce n'est pas probable, car cette couleur est très-peu solide. Ce pourrait bien être un blanc employé dans la peinture, car l'auteur appelle plus bas deux blancs très-différents de composition chimique, du même nom de fard ; est-ce que d'ailleurs la céruse ne s'est pas appelée autrefois blanc de plomb? » (Guide note 1 de la page 54.) Si M. le traducteur s'était donné la peine de réfléchir, il aurait vu que le *fard* qui le rend perplexe ne pouvait être autre chose que le *blanc de plomb,* dont plus tard le moine Denys a donné la recette (pag 48, d'une manière si précise, que je ne dis pas l'erreur, mais l'hésitation devient impossible. « *Comment il faut faire le fard.* » Il aurait dû en outre savoir qu'anciennement et avant que la chimie eût fait de la *craie de Briançon* et de l'*oxyde de bismuth* le mélange à l'aide duquel la vieillesse s'efforce de cacher ses rides, le *fard à farder* n'était que ce même *blanc de plomb* plus ou moins purifié, probablement ce que nous nommons improprement *blanc d'argent.* Pline nous l'a révélé dans la section 20e du VIe chapitre du livre XXXV, lorsqu'il raconte, avec plus ou moins de véracité, que le hasard fit trouver l'*usta* (*massicot*) dans l'incendie du Pirée *par de la céruse brûlée dans les boîtes de fard,* ce qui veut dire, n'en déplaise à M. Durand, que la céruse était du fard, et le *fard* de la *céruse.*

de la chair (1). Les teintes des carnations, le mode de les graduer, la façon des cheveux, des barbes, des rides et des contours sont, dans les deux manuels, enseignés au moyen de préceptes dont l'identité n'est troublée que par une nuance de style, nuance que je ne puis m'empêcher de signaler, parce qu'elle vient à l'appui de la démonstration que je cherche, et prouve d'une autre manière que, quant à la peinture, Théophile professait en latin ce qu'il avait appris en grec du livre de Denys, ou tout au moins des artistes qui s'étaient instruits à cette source.

La nuance dont je veux parler est celle-ci. A la lecture des deux textes, avant d'en faire un examen approfondi, on éprouve, malgré les imperfections palpables de la traduction du *Guide*, une impression spontanée, indépendante de la réflexion, une impression qui persuade instinctivement que le moine Denys est un peintre livrant sans y songer, si je puis m'exprimer ainsi, ce qu'il pratique à chaque instant; que Théophile est un compilateur froid, compassé, arrangeant avec fatigue des leçons qu'il ne comprend pas toujours, ou qu'il comprend mal, excepté dans la partie de la miniature et des manuscrits où on le voit se mouvoir librement, et comme dans son élément. Cherche-t-on à découvrir ce qu'il en est de la rectitude de cette impression? On ne tarde pas à la reconnaître dans ce que Denys expose ses méthodes, ses recettes, n'en déplaise à M. Didron, à M. Durand et à M. Mialle, comme un praticien qui veut se faire comprendre par les praticiens, qui dicte ce que l'expérience lui a appris, lorsque au contraire Théophile ajoute aux manipulations certains empirismes impossibles, qu'il ne conseillerait pas si, en les appliquant, il en avait vu la futilité et les inconvénients, des empirismes qui font lever les épaules à quiconque possède les premières notions de la préparation et de la nature des substances employées pour peindre. Je ne citerai à l'appui de cette observation que la limaille de corne de cerf qu'il prescrit de mêler aux rognures

(1) Le *sinople* est le *sinopis* de Pline et de Vitruve, une espèce de *bol* qui avait pris son nom de la ville de Sinopi, et qui se tirait aussi des Iles Baléares et de l'Egypte. Il y en avait de trois nuances; rouge vif, rouge pâle et d'un ton entre les deux. On lui préférait la *rubrica* ou la terre de Lemnos, notre *bol cacheté* que les anciens cachetaient aussi et qu'ils appellaient pour cela *Sphragis* (*cachet*). Le *sinople* ou *sinopis* était une des quatre couleurs avec lesquelles Apelles, Echion, Melanthius et Nicomaque avaient fait ces tableaux immortels dont chacun, selon l'expression hyperbolique de Pline, valait toutes les richesses d'une ville

de cuir ou de parchemin pour faire de la colle, et le peu d'étendue qu'il donne à cet article principal, car il ne faut pas oublier que, dans le temps où Théophile écrivait, la colle était la base de presque toutes les opérations de l'art du peintre et du doreur, et qu'on devait, ainsi que le fait l'auteur du *Guide*, attacher à sa préparation une importance particulière (1).

Denys en outre n'est pas ambitieux ; il ne fait pas une encyclopédie des arts ; il rédige un simple manuel de peinture, mais malgré sa modestie, il ne s'arrête pas aux préparations mécaniques, aux moyens matériels, à l'instruction de l'ouvrier; il enseigne (2) aussi à composer et à disposer les tableaux, à écrire les inscriptions et les sentences qui doivent les animer ; il inspire l'esprit et rend la main habile ; il prodigue avec largesse les trésors amassés pendant sa vie, *ce qui lui a coûté tant de travail à apprendre, ce qu'il a rassemblé avec beaucoup de peine et de soins, aidé par son élève, maitre Cyrille de Chio* (3). Théophile embrasse tout un monde : la partie mécanique des divers genres de peinture, la calligraphie, la fabrication du verre, l'orfévrerie et la mosaïque, la ciselure et la gravure sur toutes les matières soit communes soit précieuses (4). En dehors de l'architecture, de la statuaire et des tapisseries « le *diversarum artium schedula* peut donc passer « ser à bon droit pour une encyclopédie qui résume à elle seule « les arts de tout un siècle (5). »

Cette étendue de connaissances parle-t-elle en faveur de l'originalité de Théophile? Faut-il en arguer qu'il était supérieur à

(1) Comparez le cap. XVIII, lib I, *De Glutine corii et cornuum cervi*, pag. 32 de Theoph au paragraphe *sur la préparation de la colle*, première partie du *Guide*, pag. 21.

(2) *Ibid.*, pag. 8 et 9.

(3) Introduction, pag XXI.

(4) *Quam si diligentius perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia, quicquid in electrorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia; quicquid ductili, vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia ; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum, ossiumve sculptura auro et argento inclyta decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate solers laudat Germania.* THEOPH., Prefatio, pag. 8 et 9. J'ai rapporté la traduction de ce texte dans ma seconde lettre, mais à propos d'un autre ordre d'idées.

(5) J. MARIE GUICHARD. Préliminaires à la traduction de M. de l'Escalopier pag. LVIII.

Denys comme il le serait s'il avait été suffisamment habile dans toutes ces branches, s'il les avait pratiquées et si en même temps que peintre miniaturiste et calligraphe, il eût été orfévre, ciseleur, graveur et verrier? Non certes, de pareilles inductions ne seraient pas admissibles, lors même que des aveux explicites ne viendraient pas affirmer tout le contraire.

Nous l'avons vu dans les passages rapportés dans les notes. Théophile avoue que ce qu'il a écrit, n'est que la compilation des pratiques observées par lui chez les divers peuples (1). Voulez-vous quelque chose de plus précis? Voici un mot, un mot spécial, un mot qui rend l'erreur impossible. *Nec temporalis,* dit-il, *præmii cupiditate,* QUÆ DIGESTA SUNT, *conscripsisse,* » « *que je n'ai écrit ce receuil, ou cette compilation ni par le désir d'une récompense temporelle*, *etc.* (2), et non, comme traduit M. de l'Escalopier, *que je n'ai écrit mes observations, etc.,* » car DIGESTA est le participe du verbe *digerere,* qui signifie mettre dans l'ordre le plus convenable, disposer avec méthode, d'où le nom de *digeste* donné par Tertullien à l'Évangile de saint Luc, par les jurisconsultes romains à la compilation de Tribonien (3), et par Cujas à tous les recueils *distribués dans un bel ordre;* d'où aussi le *digesta sunt* de Théophile qui, n'étant qu'un compilateur, ne voulait pas, ne pouvait pas aspirer, n'aspirait pas à une plus grande gloire. Les paroles mêmes, les affirmations explicites des deux écrivains, n'en déplaise à leurs trop libres traducteurs, établissent donc la différence qui existe entre eux, les placent à leur rang, viennent corroborer ce qu'instinctivement on s'était dit en parcourant leurs ouvrages, la conclusion à laquelle on était arrivé en les approfondissant, à savoir : que Denys et ses préceptes sont l'original dont Théophile s'est fait le copiste et le propagateur.

La fabrication des couleurs primitives destinées à la grande peinture, du vert de cuivre, du cinabre, du blanc de plomb, ne diffère pas dans les deux traités. L'avantage des méthodes est toujours du côté du traité grec, de beaucoup plus positif, plus pratique, plus vrai, plus complet. Quant aux vernis, le *diversa-*

(1) Voir plus haut, pag. 425.

(2) Théop., pag. 9.

(3) Ce recueil fut traduit en grec par ordre de Justinien sous le nom de *Pandectes*, et ce nom confirme l'interprétation que je viens de donner du mot *Digesta*, car Pandectes vient de παν, *tout*, et δέχεσθαι *contenir : qui contient tout.*

rum artium schedula n'indique la composition que du vernis à l'huile, et encore s'il explique la manière d'extraire cette substance de la graine de lin, il n'enseigne pas, comme le *Guide*, de quelle manière il faut s'y prendre pour la blanchir et pour l'épaissir au soleil.

A quoi bon pousser plus loin cette étude fastidieuse et aride? J'aurai sous peu l'occasion de retrouver ces deux écrivains, et de revenir sur leur habileté individuelle, ainsi que sur leurs enseignements. Ce que j'en ai dit, les aveux de Théophile, les fautes même dans lesquelles l'inexpérience et probablement des explications fautives l'ont induit sont des indices très-concluants de la filiation que je voulais établir, et viennent corroborer singulièrement la tradition qui fait remonter l'écrit du moine de Fourna au onzième ou douzième siècle de notre ère.

Mais essayât-on de soutenir le contraire, l'ignorance des méthodes inventées par les Van Eyck, et des matières employées par les peintres vénitiens après la propagation de ces méthodes, les aveux de Théophile, la conformité de ses recettes calquées évidemment sur celles du *Guide* ne constitueraient pas des arguments incontestables de l'antiquité de ce monument précieux, ne justifieraient pas les indications à l'aide desquelles je me suis efforcé de la fixer; dût-on la faire descendre au XVIe ou même au XVIIe siècle, la preuve que je suis heureux de déduire de cet écrit; la certitude qu'il offre que la disposition et le placement des images étaient soumis à un ordre prescrit, invariable dans ses lois, n'auraient pas moins de force, ne me seraient pas moins acquises, que dis-je? Plus on supposera la rédaction du Guide proche de notre temps, plus grand sera l'appui que son témoignage apportera à mon argumentation.

Comment en douter? Il est évident que la discipline observée dans les siècles où la foi chrétienne jouissait de toute sa puissance a dû s'affaiblir en s'éloignant de son origine, a dû subir un relâchement progressif, surtout quant aux produits des arts, objets secondaires sur lesquels le goût exerce une action que les esprits les plus rétifs subissent involontairement et quelque déterminés qu'ils soient à s'y soustraire. Or, si, malgré cet effet naturel de la succession du temps et de l'influence des mœurs, la disposition des images, leur emplacement sur les voûtes et sur les parois des églises restent déterminés, invariables, aussi essentiels que le

peintre doit en faire une étude particulière s'il veut se livrer *convenablement* à l'exercice de son art; ne devra-t-on pas convenir que le respect de ces règles est tellement nécessaire, tellement dans la nature de l'art chrétien, qu'il résiste à tous les empiétements, ne devra-t-on pas avouer que ce qui s'est fait plus tard à plus forte raison devait avoir lieu quand le relâchement n'était pas encore survenu, quand la ferveur était plus vive, l'obéissance plus profonde, la soumission plus parfaite?

Viendra-t-on m'objecter que le *Guide* de Denys est l'ouvrage d'un moine de la Grèce schismatique, et que l'immobilité est l'attribut du schisme de l'Église grecque? Mais cette objection me profite, car l'immobilité de l'Eglise grecque étant admise et reconnue, il s'ensuit que les coutumes, que les règles qu'elle observe sont celles precisément qui lui viennent des écrits anciens, de la tradition, des exemples du passé, et que si elle se conduit ainsi dans les circonstances du moment, c'est qu'elle se conduisait de même, avant que sa séparation d'avec l'Église latine fût consommée, lorsque les Pères du Concile de Nicée dictaient leurs arrêts et invoquaient l'autorité décisive de saint Basile.

De quelque manière qu'on s'y prenne, soit qu'on admette l'antiquité du traité de Denys, soit qu'on la repousse, ma cause sera gagnée, il faut en prendre son parti, s'il contient les règles que j'ai annoncés, et on ne pourra pas en douter pour peu qu'on se donne la peine de jeter les yeux sur la troisième partie qui a pour titre : « DE LA DISTRIBUTION DES SUJETS, *ou comment on peint les différentes hauteurs des murs d'une église.* »

Dans cette partie, qui n'est pas la moins intéressante de celles du *Guide*, le pauvre moine, fidèle à la promesse faite à la Vierge Marie, montre *comment et dans quels endroits des temples sacrés il faut distribuer les images* (1); il explique à l'artiste chargé de la décoration quelle est la place assignée aux sujets et aux personnages, soit par rapport à l'invocation de l'église, soit par rapport à l'idée dévotieuse qui a inspiré sa construction, ce qui fait dire avec justice à M. Didron « qu'on voit dans cette partie que « toutes les scènes et figures qu'on vient de décrire ne se placent pas ici où là indifféremment et qu'un ordre qu'on a nié,

(1) GUIDE, Invocation, pag. 5.

« *mais qui est incontestable*, préside à la distribution des peintures (1). »

La cathédrale de Chartres et d'autres cathédrales de la France nous ont déjà signalé l'existence de cet *ordre incontestable* nous allons le rencontrer partout ailleurs dans l'Europe orientale et occidentale; nous nous convaincrons de plus en plus que l'artiste, comme l'a déclaré le canon du Concile, ne possédait en propre que l'exécution. Mais avant d'entreprendre cette excursion dans le domaine des faits, avant de les montrer en concordance parfaite avec la doctrine, qu'on me laisse résumer les points que je me flatte d'avoir fixés et que ce qui me reste à dire ne fera que confirmer.

La représentation par images était un des moyens et le moins abstrait dont disposait l'architecte pour exprimer la pensée dominante de la construction d'une église. Le langage du plan, des figures mathématiques, des nombres, parlait aux savants, aux initiés; mais au commun des fidèles les principes de morale et de dogmatique, les vérités historiques et religieuses se manifestaient sous la forme de tableaux brillants de couleur, ou de statues groupées méthodiquement dans les diverses parties de l'architecture, s'étageant sur les murs et sur les voûtes pour rappeler par leur présence l'usage auquel étaient consacrés les lieux qu'ils embellissaient et qu'ils rendaient éloquents.

Le plan général aussi bien que les décorations, tout l'ensemble, en un mot, s'harmonisait avec le rang hiérarchique de l'édifice, et avec l'invocation sous laquelle il était placé; mais une fois ce rang déterminé, cette invocation choisie, des lois impérieuses empêchaient les écarts, traçaient un cercle d'où l'exécution ne pouvait pas, ne devait pas sortir.

Enfin, la part de l'artiste était limitée à l'exécution matérielle, mécanique des sujets qui lui étaient confiés; son intelligence se bornait à présider aux opérations de la main, à l'assister dans la correcte reproduction des contours d'un sujet imaginé, composé, disposé par une autre intelligence que la sienne, à diriger la pratique du pinceau, ou du ciseau, le classement régulier des représentations, leur ordre hiératique.

Tels sont les résultats obtenus au moyen des recherches aux-

(1) GUIDE, pag. 123, note 1.

quelles nous nous sommes livré, et qu'il s'agit maintenant de corroborer par le témoignage indiscutable des monuments et des œuvres.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

(La suite à un prochain numéro.)

LETTRES ÉCRITES DE PARIS A BRUXELLES

SUR LE SALON DE PEINTURE

DE L'ANNÉE 1748 (1).

Lettre écrite à Monsieur de..., à Bruxelles.

Paris, ce 7 septembre 1748.

MONSIEUR,

L'amour des beaux-arts, que vous alliez si dignement à l'étude et aux soins militaires, vous fait attendre avec impatience l'ouverture du Salon du Louvre. Il vous tarde de sçavoir ce que vos concitoiens ont fait pour l'illustration de la patrie, tandis que vous auez essuié les peines, les fatigues et les dangers de la guerre pour assurer son repos et augmenter sa gloire. La tranquillité dont ils ont joui à l'ombre des lauriers que vous auez moissonné, leur imposoit en effet l'obligation naturelle d'en profiter et, selon quelques-uns, celle aussi de les célébrer. Les poëtes leur auoient donné l'exemple ; les forts comme les foibles s'étoient empressés de chanter les victoires du Roi, et les hauts faits de ses généraux. Ainsi l'on étoit fondé à croire que les peintres et les sculpteurs suivroient un chemin tout fraié, et par une noble émulation disputeroient à la Poésie l'honneur d'immortaliser des exploits, dont ils recueilloient le fruit et goûtoient

(1) Nous publions ces lettres, qui nous paraissent inédites, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris (in-4° de 63 pages, Sciences et Arts, n° 214). L'Exposition de 1748, qui ne contenait que 117 morceaux de peinture ou de sculpture, fut très-remarquée, sinon très-remarquable. Les critiques d'art s'en occupèrent à l'envi. Voici les ouvrages imprimés auxquels cette Exposition a donné lieu et qu'il sera intéressant de comparer avec les lettres que nous publions pour la première fois : 1° *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre, où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes*, par Saint-Yves (Leyde, Elias Luzac, 1748, in-12 de 211 pages). 2° *Lettres sur les Peinture, Sculpture et Architecture. A M**** (sans nom, 1748, in-12 de 139 pages et 6 de table). 3° *Réflexions sur quelques circonstances présentes contenant deux lettres sur l'Exposition de tableaux du Louvre, à M. le Comte de R**** (sans nom, in-12 de 23 pages et 2 d'errata). 4° *Lettre à M. D*** sur celles qui ont été publiées récemment concernant la Peinture, la Sculpture et l'Architecture* (sans nom, 1748, in-8° de 15 pages). (*Note du Rédacteur*.)

toutte la douceur. On auoit même lieu de l'attendre après le mécontentement public qui auoit éclaté l'année dernière au sujet de onze tableaux commandés par le Roi, dont aucun n'auoit le moindre rapport à son règne glorieux. Car lorsque la reconnoissance devoit les porter à retracer à nos yeux l'image des triomphes d'un monarque si cher à son peuple, et qui dans le tumulte d'une guerre vivement allumée, au milieu des dangers où il exposoit sa personne sacrée, ne détournoit point de dessus eux ses regards bienfaisans, ils auoient été fouiller dans les ruïnes de l'antiquité, pour en tirer des traits d'histoire obscurs et peu intéressans, ou n'auoient traitté que des sujets de la fable usés, jusques là même que l'un d'eux n'auoit daigné donner qu'une moitié de Silène. Il est vrai que dans les derniers jours de ce Salon un académicien exposa une esquice allégorique sur la prise de Bergopsom, mais comme il n'auoit pas été du nombre des onze, il n'en peut résulter autre chose, sinon que dans ce corps si peu animé pour la gloire de son prince, il ne laisse pas de se trouver encore des membres qui sentent leur devoir et qui sont capables de le remplir. Du reste le corps entier ne peut se laver d'une tache qu'il ne pense point à effacer. C'est ce que vous verrez, monsieur, en parcourant le livret que je vous envoïe, où vous serez peut-être surpris, comme beaucoup de personnes l'ont été, de trouver moins d'ouvrages que l'année dernière, sans qu'il soit fait mention dans aucun, ni d'une guerre glorieusement soutenüe, ni d'une paix généreusement accordée. Vous ne sçauriez croire le chagrin qu'en a Madame de B..., qui parmi les personnes instruites des mouvements qu'elle s'est donnés par le passé pour engager M. Orry à ouvrir le Salon, regarde ce Salon comme son propre ouvrage; à présent que les infirmités plus que l'âge la retiennent chez elle, il s'y trouve toujours grand monde, et elle ne fait grâce à personne de ses complaintes. Il faut les écoutter dans toutte leur étendue, et la peinture est toujours le fond de la conversation. « Ne m'apprendrez-vous point, disoit-elle, il y a deux ou trois jours, d'où provient cette stérilité de tableaux? La mort a donc furieusement décimé les peintres, ou füient-ils tous dans les païs étrangers? Vous deuez en sçavoir plus qu'un autre sur cette matière. » Elle adressoit la parole à un monsieur qui m'étoit inconnu, et qu'à son discours j'ai jugé être académicien, ou amateur spécialement dévoüé à l'Académie. « Madame, a-t-il répondu, si le Salon n'est pas absolument aussi peuplé qu'à l'ordinaire, en revanche le médiocre y est plus rare et cela doit suffire au public. Au reste la mortalité ne s'est point étendüe sur les peintres, encore moins ont-ils pensé à quitter leur païs, et leur famille, pour aller chercher chez l'étranger une fortune rarement solide, et tou-

jours au-dessous des douceurs journalières que la terre natale fait éclore sous les pas de ceux qui la chérissent.—Pourquoi donc, monsieur, reprit la dame, cette stérilité?—C'est l'effet, repartit-il, d'un nouvel ordre établi cette année dans l'Académie, auec un jugement infini. Pensez-vous, madame que l'Académie n'ait pas été un peu fatiguée des censures du public? Elle est assez flattée du concours qui se fait au Salon, mais sur la fin du temps cette douceur est empoisonnée par des brochures anyonmes qui se répandent, dont les auteurs décident despotiquement du mérite des ouvrages. On abbandonneroit volontiers à leur critique une certaine lie de peintres, dont, à parler vrai, on est fort embarrassé, mais il n'est pas supportable de voir la tête d'un corps si estimable, passer par touttes les rigueurs d'un examen captieux, pour en sortir ensuite délabrée et plus d'à moitié déchue de ce haut point de réputation où ses protecteurs et ses amis ont eu souvent bien de la peine à l'élever. On a donc résolu d'en imposer à ces écrivains importuns, et de les forcer à garder le silence, en les déroutant. Pour parvenir à ce but, le chef et ceux qui s'animant de son esprit peuvent être regardés comme ses véritables membres, se liant étroitement ensemble, ont porté un règlement qui soumet à l'examen de vingt juges, les tableaux qui seront présentés, pour être exposés au Salon. Les juges n'admettront que ceux qu'ils reconnoitront dignes d'être avoués par l'Académie, dont le but n'est pas de s'instruire par le jugement du public, elle se tient toutte instruite, mais de recevoir ses applaudissemens et ses louanges, et de l'exciter à profiter des talens dont elle lui présente de si brillantes preuves. Vous m'entendez, madame?—Oui, dit-elle, mais achevez.—Trois grands biens, continua-t-il, naitront infailliblement de l'exécution d'un ordre si sage. D'abord la critique n'aura presque rien à quoi s'attacher. Ensuite le public connoîtra ceux à qui il peut sûrement s'adresser pour l'exécution des ouvrages dont il aura besoin, et enfin par la même voïe on se déffera sans bruit de certains esprits rétifs qui troublent les délibérations du corps, et qui prennent une Académie pour une République. Car leurs tableaux rebuttés tous les ans les dégoûteront d'aller aux assemblées, ou bien ils seront d'une grande opiniâtreté.—C'est bien pensé, dit joieusement M. de Saint...; je suis et serai toujours pour la monarchie, et j'approuve le conciliabule.—Conciliabule! reprit avec vivacité l'amateur; on aura peine, monsieur, à vous passer ce terme.—Point de dispute, messieurs, interrompit madame de B...., je n'y trouverois pas mon compte; je veux m'éclairer et m'instruire sans chagriner personne; il m'importe peu de discuter d'avance si cette assemblée dont vous parlez, monsieur, en se tournant vers l'amateur, est véritablement une assemblée

de l'élite de l'Académie, ou une cabale; ses résolutions le diront clairement à ceux qui sont curieux de le sçavoir; car la cabale est aussi inconstante, aveugle et injuste que la sagesse est ferme, prévoïante et équitable : mais ce qui me fait de la peine, c'est que je ne vois point encore quelle peut être l'utilité de l'établissement de ces vingt juges. Il seroit sans doute fort sage si l'on faisoit un Salon pour tous les peintres et sculpteurs qui ne sont point de l'Académie : mais je le trouve fort dangereux à l'égard de l'Académie même.—En quoi donc, madame? reprit l'amateur; car on s'est fort applaudi de ce règlement. — En ce qu'il me paraît, repartit la dame, qu'il est contre toutte justice d'examiner de nouveau ceux qui l'ont été déjà, et depuis longtemps. » Votre avocat, monsieur, se trouvoit alors chez madame de B.... Il prit sur-le-champ la parole et dit : « Madame a raison; *non bis in idem*, c'est une règle de droit, que l'on ne juge point deux fois la même personne sur le même point.—Monsieur, répondit l'amateur d'un ton chagrin, on ne prétend point faire de ce jugement une nouvelle réception à l'Académie. D'ailleurs vous ne prenez pas garde que vous interrompez madame. — Oh pour celui-là, repartit-elle, je lui pardonne de bon cœur, parce qu'il a expliqué ma pensée en deux mots. C'est ce que je voulois dire. Car lorsqu'un académicien a été reçu, ses ouvrages ont subi l'examen de l'Académie, et il est très-messéant qu'elle prétende aujourd'hui revenir sur ses pas pour les juger de nouveau; on l'a reçu, et on veut l'exclure à propos de rien. — On ne les exclut point pour cela, madame, dit l'amateur, il ne tient qu'à eux de faire mieux, et leurs ouvrages seront admis au Salon. » Ici je me mêlai de la conversation. « Je ne sçais pas, dis-je, si lorsque l'on considère un homme du côté de son talent, on peut séparer sa personne de ses ouvrages. La réception du chef-d'œuvre fait le maitre, et conséquemment l'exclusion de l'ouvrage est l'exclusion de l'auteur : or ce n'est pas une petite question que celle de sçavoir si l'Académie peut rejetter ceux qu'elle a une fois reçûs. Je ne connois point de corps qui ait ce privilége. Si les exclus veulent plaider, dit votre avocat, je me charge de leur cause, et je gage ma bibliothèque de l'emporter d'emblée.—Voïons, lui dit madame de B..., comment vous vous y prendriez? — Madame, répondit-il, je démontrerois facilement que l'exclusion des ouvrages est une exclusion indirecte de leurs auteurs, ce qui se prouve par les suites naturelles, qui sont, que deux ou trois exclusions consécutives formeront dans les juges une habitude d'exclure sur l'étiquette du sac tout ce qui sera parti de la même main; que les auteurs dégoûtés se trouveront rarement aux assemblées; qu'y étant regardés comme des membres à charge, on les privera de la voïe délibérative sur ce prétexte qu'il ne con-

vient point qu'ils aïent part dans les résolutions d'un corps qui les désavoüe depuis longtems, et que s'ils ne se retirent d'eux-mêmes, il ne faudra pas un grand coup d'autorité pour les y contraindre. Or sans considérer combien il est honteux à un corps de se dédire du jugement qu'il a une fois porté, parce qu'en cela il fait voir une légèreté et partialité que l'on attribue toujours au moment présent, je soutiendrai qu'aucun corps n'est en droit de retrancher aucun de ses membres qu'il a admis, lorsqu'il n'a d'autre raison pour le faire que celle qu'il peut tirer de ce qui fait son objet essentiel. Car quoiqu'on convienne qu'un peintre qui dans ses tableaux auroit offensé ou la Religion, ou la Majesté Roïale, ou les mœurs, seroit auec justice exclus et chassé, parce que dans ce cas ce ne seroit point la peinture que l'on jugeroit et puniroit, mais l'offense faite à ce qu'il y a de plus sacré et de plus respectable parmi les hommes; il est constant que personne n'étant juge dans sa propre cause, une compagnie ne peut se réformer elle-même; ce grand ouvrage appartient à une autorité supérieure qui n'abandonnera jamais à des particuliers l'état et la fortune de leurs confrères. D'ailleurs ne faudroit-il pas rappeller de leurs tombeaux les morts illustres dont les suffrages honorables font le titre glorieux de ceux que l'on afflige d'une distinction si odieuse? Que les Coipels, les Lemoine, les Boulogne, les Rigauds et tant d'autres viennent soutenir leurs jugemens vis-à-vis de leurs élèves qui, fièrement assis dans leurs places, ne craignent point d'insulter à leurs maîtres par une contradiction ouverte. Ah! madame, quel beau champ pour l'éloquence! et combien on rabattroit de la présomption de ses prétendus juges! Enfin je ferois voir qu'une partie d'un corps ne peut point priver l'autre de ses droits et privilèges, et je conclurois à des dommages et intérests en faveur de ma partie. Car il n'est point douteux que la réputation des exclus souffrira du jugement porté contre eux dans l'esprit de beaucoup de personnes et fera souffrir leur fortune. —En vérité, mon cher avocat, dit alors madame de B..., je suis bien heureuse de n'auoir point de procès, car je n'aurois jamais le cœur de prendre un autre avocat que vous, et vous me feriez perdre ma cause. Vous oubliez le meilleur de l'affaire. Ah! que feu M. de B..., mon époux, s'il pouvoit revenir, plaideroit ceci bien mieux que vous! C'est à lui à qui j'ai l'obligation du peu de connoissance que j'ai dans la peinture, et du grand amour que je porte au plus beau des arts. Lui-même eût le premier l'idée de ce Salon annüel, et pour me presser d'agir à cet effet auprès de M. Orry, il me répétoit sans cesse que jamais la peinture ne se soutiendroit en France si l'on ne formoit cet espèce de concours où le public, juge impartial et éclairé, donne

son goût pour règle et pour prix son estime. Seul il peut remplacer parmi nous, disoit-il, la sage coutume des peintres de l'ancienne Grèce, qui, pour connoître les deffauts de leurs tableaux et s'en corriger, les exposoient d'eux-mêmes à la censure publique. Le haut degré de perfection où ils s'élevèrent par ce moïen ne sera plus si difficile à atteindre lorsque, dans cet atelier général, chaque peintre non-seulement s'instruira dans les ouvrages de ses confrères, mais même apprendra de l'œil clairvoïant et sévère du public les fautes que la foiblesse humaine lui a fait faire et que cette même foiblesse lui déguise. Ainsi ils travailleront tous à se perfectionner, et l'amour de la gloire, les éguillonnant dans leurs études particulières, leur rendra le travail aussi doux que l'applaudissement public est flatteur. Mais surtout, me recommandoit-il : Prenez bien garde que l'on ne se propose de faire un choix d'académiciens qui seuls auroient la liberté d'exposer leurs tableaux. Toute l'utilité du Salon disparoîtroit si l'on suivoit ce plan, et il seroit aussi vicieux que si l'on se proposoit de n'y laisser entrer que les connoisseurs; encore moins doit-on commettre un nombre d'amateurs pour examiner les tableaux, et exclure ceux qu'ils jugeroient peu capables de soutenir l'honneur de l'Académie : cela seroit sujet à des inconvéniens infinis. Car en toutte science, en tout art, en toutte profession, le médiocre et le foible l'emportent de beaucoup en nombre sur le bon et le beau; et l'on doit s'attendre que l'Académie n'est pas toutte composée de Le Sueurs, de Le Bruns, de Mignards, etc. D'ailleurs les hommes se forment, et les hommes déclinent. Quand un sujet est reçu à l'Académie, on ne prétend point dire par là qu'il est parfait, mais seulement qu'il a acquis un certain degré de perfection qui le rend digne du titre de Peintre ordinaire du Roi. Ce nouvel académicien peut s'élever et devenir un grand homme, il peut rester au même point, il peut même ne se soutenir que pendant un temps et déchoir ensuite. Dans ce dernier cas seroit-il juste de l'exclure? Le bon sens y répugne. Il n'appartient qu'à celui qui distribue les talens d'en demander compte, lui seul sçait ce qu'il en a donné et s'il rendra ceux qu'il nous paroît auoir retirés. Pour nous qui voions tous les jours des hommes tomber et se relever, et qui ne sçavons ce qui nous arrivera, nous devons user d'indulgence envers ceux qui s'affoiblissent. Loin de les écarter de nous, nous devons nous rapprocher d'eux, et par nos conseils et par nos exemples travailler à les relever. L'exclusion enfraint durement cette règle de l'humanité; elle rebute les sujets, chose peut-être plus à craindre dans les arts encore que dans les sciences. Car on ne sçait d'où sortiront ceux qui remplaceront un jour les maîtres de notre siècle. Les hon-

neurs du Salon accordés à un foible pinceau suffisent pour commencer à échauffer dans le cœur d'un jeune homme le germe d'un talent distingué qui s'y seroit éteint sans eux. D'ailleurs pour bien juger il faut des pièces de comparaison, les morceaux foibles en serviront, et les élèves par la critique judicieuse qui en sera faite apprendront de bonne heure à éviter les fautes où quelques maîtres seront tombés. Il ajoutoit qu'il étoit fort à craindre que les examinateurs, se passionnant pour tel ou tel peintre, pour telle ou telle manière, par prévention ou par pique, ne rejettassent du bon pour admettre du foible, et ne mécontentassent injustement beaucoup d'artistes pour qui les loüanges du Salon sont une partie du fruit de leurs travaux. Que cependant ce seroit bien pis si l'on prennoit ces censeurs dans le corps de l'Académie, quand même ils en seroient tous officiers, mais qu'il ne pouvoit imaginer que jamais on fist une semblable faute. » J'eus beaucoup de peine, continua-t-elle, à lui faire dire ce qu'il pensoit sur ce dernier point, parce qu'il répétoit sans cesse qu'il étoit inutile de parler de ce qui n'arriveroit point : enfin, à force de le tourmenter, il me dit qu'en ce cas la jalousie de métier, dont en toutte proffession peu de gens ont la force de s'exempter, acheveroit de tout perdre ; que cela donneroit lieu à des ressentimens très-vifs entre les académiciens, et formeroit dans la suite des cabales aussi honteuses pour le corps que dommageables pour le public ; sans compter ce qu'un vil intérêt pourroit faire commettre d'injustices à des âmes basses qui, pour frapper seuls les yeux et s'attirer tout l'ouvrage, excluroient autant qu'il leur seroit possible ceux de leurs confrères dont ils redouteroient intérieurement les talens et les lumières.—Madame, dit alors l'amateur, on n'a point à craindre cet inconvénient de la part des Messieurs les juges. Pour le reste, l'Académie a jugé à propos de n'y point faire d'attention, et elle a pris fermement le parti de ne présenter au public que l'élite de ses ouvrages, pour le forcer de convenir qu'elle ne produit rien de foible et que tous ses membres sont parfaits ; car, comme vous auez fort bien dit, elle trouvera le moïen peu à peu de se débarrasser des membres qui ne lui plaisent point. » Le prieur de D..., qui voit très-souvent madame de B... pour la consoler dans ses souffrances, étoit de la compagnie, et jusques là n'auoit point parlé ; mais, sentant que la conversation devenoit de sa compétence, il prit la parole, et dit gravement : « Dès que l'orgueil s'empare de votre Académie, il n'y a plus rien de bon à en attendre, parce que l'orgueil renverse le sens. Ne sçait-elle pas qu'où il n'y a point de petits, il n'y a point de grands, et qu'où tout est égal tout est médiocre ? Ce sera son sort, si elle ne se corrige ; et je vois d'ici, sans aller à votre Salon, que ce qu'il y a de tableaux sera

plus sévèrement examiné que si l'on n'en auoit rien retranché. On demandera avec raison des œuvres parfaites à des gens qui se donnent pour parfaits, et aux premières fautes que l'on découvrira on se déchaînera également sur les ouvrages et sur les juges, sur le règlement et sur ceux qui l'ont fait.— Je vous attraperois bien, M. le prieur, dit monsieur de Saint... Si j'auois fait telle police, je n'y mettrois rien de ma façon, et vous n'auriez rien à dire sur mon compte.— Je serois toujours en droit de dire, répliqua le prieur, qu'après ce beau coup d'épée vous n'auez osé soutenir les regards du public. Allez, allez, c'est une compagnie qui va périr.—Bien loin de cela, reprit l'amateur, elle est assurée de fleurir plus que jamais par les mesures que l'on va prendre pour la réception des nouveaux académiciens.—Comment! s'écria madame de B..., tout va donc changer? J'ai déjà envoïé deux fois au Salon ma nièce que vous voïez, mais elle y retournera encore deux fois par semaine, afin qu'elle retienne bien l'état des choses, avant que toutes ces nouveautés arrivent. — Ces nouveautés, madame, dit l'amateur, ne regardent point le Salon, mais les réceptions futures des académiciens. — Écoutez bien, mademoiselle, dit alors Madame de B..., vous êtes jeune, et vous pourrez voir un jour par l'évènement si l'on aura bien fait d'ajouter à ce que l'on a pratiqué jusqu'ici : pour moi je ne puis espérer d'aller jusques là. » Ensuite, se retournant vers l'amateur : « Monsieur, pardonnez-moi, dit-elle, de vous auoir interrompu et daignez continuer. » Ce qu'il fit de bonne grâce en cette sorte : « Lorsqu'un sujet désirera être admis dans l'Académie, il ira trouver chez luy un académicien de son genre, et, lui faisant voir un morceau de sa façon, il le priera de le proposer à la première assemblée ; celui-ci, que je suppose content de l'ouvrage, le fera, et sur son rapport l'Académie députera quatre ou cinq membres, plus ou moins, pour aller chez le récipiendaire examiner son chef-d'œuvre. Si ces derniers académiciens sont de l'avis du premier, le récipiendaire aura la permission d'apporter son ouvrage à l'assemblée, et alors il y sera reçu. Mais s'il ne mérite pas l'approbation des députés, il ne pourra parvenir à l'honneur qu'il ambitionne que lorsqu'il s'en sera rendu plus digne. — Oh ! la belle porte, dit madame de B... en éclatant de rire, que vous allez ouvrir à la jalousie de métier et aux brigues ! Les peintres du même genre n'ont qu'à se tenir par la main et ils seront en état de dire auec les Prétieuses de Molière : *Personne n'aura d'esprit que nous et nos amis.* »

Le commandeur de C..., paisible auditeur, comme vous sçauez, de la plupart des conversations, se trouvoit présent et rompit enfin le silence. « J'ai déjà, dit-il, beaucoup ouï parler de ce qu'on vient de dire et je ne l'ai

vu approuvé de personne. Cette délicatesse pour l'exposition des ouvrages étoit traittée d'injustice réfléchie et de vanité mal entendüe; et quant à ce que l'Académie, pour se relever dans sa seule imagination, veut se rendre moins accessible que par le passé, l'exemple d'une compagnie littéraire qui n'y a rien gagné devroit la détacher de cette idée. On disoit que ce qui feroit véritablement tort à la réputation de l'Académie seroit de n'y pas trouver du beau et du grand, et non pas d'y voir du foible et du médiocre; parce que l'on sçait bien que les hommes se forment dans leur jeunesse, que dans la vieillesse ils dépérissent et que même dans le tems de leur force ils ne sont pas toujours semblables à eux-mêmes. Que l'Académie, ajoutoit-on, se propose de n'auoir pour membres que des peintres du premier ordre, c'est une folle présomption, contraire à la nature et à la raison; et par les formalités nouvelles dont vous parlez, monsieur, pour la réception des nouveaux académiciens, si elle ne va pas directement contre son but, elle s'en écarte au moins considérablement. En effet la façon la plus assurée de maintenir un corps dans une vigueur entière et une parfaite union n'est pas de le rendre inabordable aux sujets qui se présentent, ni d'hérisser leur chemin de difficultés, mais, au contraire, d'aller au-devant d'eux et de les prévenir. A ce propos on avançoit que l'Académie se feroit beaucoup d'honneur si elle-même sollicitoit l'ouverture d'un ou de plusieurs Salons en faveur de ceux qui ne sont point de son corps. Elle seroit par là en état de montrer sa supériorité, et de découvrir ceux qu'il lui seroit avantageux de s'agréger, comme le pratique à Rome l'Académie de Saint-Luc, et comme l'a longtems avec succès pratiqué l'Académie françoise. C'est en allant au-devant du mérite que l'on fait connoitre combien on en a. Le vrai mérite n'est pas jaloux; la bassesse de ce vice ne s'attache qu'aux talents foibles et superficiels. Messieurs Rigaud et l'Argillière n'ont jamais trouvé qu'il y eust trop de peintres de portrait, ni n'ont pensé à en exclure aucun du Salon. Ces excellens artistes ne redoutoient point un jugement de comparaison qui tournoit toujours à leur avantage. Voila comme j'ai entendu raisonner. » Alors l'amateur, se levant, dit à Madame de B...; « Madame, puisque tout le monde se tourne contre moi, je ne puis faire mieux que de quitter la partie.—Ah! ma chère tante, dit alors mademoiselle de R... avec toutte la vivacité de son âge, avant que monsieur se retire, demandez, je vous prie, pourquoi on a mis à l'écart, et dans l'obscurité, ce grand tableau de l'*Annonciation;* est-ce que ces messieurs ne croient point à la sainte Vierge? » On ne put s'empêcher de rire de cette naïveté; l'amateur fit une mine, et la tante dit à sa nièce : « Ma fille, ces messieurs sont tous très-bons

chrétiens, et plusieurs d'entre eux font proffession d'une piété distinguée. — Oh, pour celui-là, répliqua la jeune personne, ce n'est pas la piété qui l'a placé là ! — Si ce n'est pas la piété, dit la tante, ce sont, mademoiselle, d'autres raisons qui ne vous regardent point.—Sans doute, » ajouta l'amateur. Et tout de suite il prit congé de la dame et de la compagnie. Quand on se fut remis en place, on conclut unanimement que lorsqu'un corps a fleuri sous de certaines lois et auec de certains usages, on ne peut y toucher sans courir de grands risques : cette considération dont il est inutile, monsieur, de vous rappeller le détail, nous conduisit naturellement à parler des tableaux qui sont exposés au Salon, et de ceux qui n'y sont pas. On regretta de n'y en voir point de M. Coipel, qui depuis qu'il est premier peintre du Roi, a refusé constamment au public la satisfaction d'admirer ses ouvrages. M. de Saint... voulut dire quelque chose à ce sujet, mais le prieur lui imposa silence. Quant aux tableaux que le public a la permission de considérer, l'on s'étendit beaucoup sur le pastel de la Reine, chef-d'œuvre dans son genre de M. de la Tour. Messieurs Caze, Retout, Boucher, etc., eurent le tribut de louanges qui leur est dû pour les grandes beautés qu'ils font éclater dans leurs ouvrages. Les peintres de talens ne furent point oubliés ; mais vous me dispenserez, monsieur, de vous rapporter aujourd'hui tout ce qui fut dit. J'apprends dans le moment qu'on imprime un écrit sur le Salon, et je crois qu'il est plus sage d'attendre qu'il paroisse afin de fortifier notre sentiment de l'autorité du connoisseur qui va parler au nom du public. Aussitôt que cet ouvrage verra le jour, mon premier soin sera de vous en rendre compte.

J'ai l'honneur d'être, etc.

Seconde lettre.

A Paris ce 14 septembre 1748.

On ne m'avoit point trompé, monsieur, en m'annonçant sous presse un livre au sujet du Salon ; mais je m'étois trompé moi-même en espérant y trouver les décisions claires, justes et respectables du public. Depuis deux ou trois jours que ce livre paroist, ce que j'ai le plus entendu louer dans son auteur, est de n'y auoir point mis son nom, car, à quelques reflexions près que chacun approuve, la partialité saute aux yeux, et c'est un déchaînement universel contre lui. Grameriens, philosophes, gens de lettres, peintres, sculpteurs, graveurs, tout l'attaque et trouve prise sur lui. On le comparoit hier à Ismaël, et on lui appliquoit ce que l'ange dit à Agar au sujet de son fils. *Manus ejus contra omnes, et manus omnium contra eum :*

aussi remarque-t-on que dans sa censure il a passé sous silence le tableau qu'en a exposé M. Courtin, quoique bien exécuté. En effet, il n'épargne personne, et pour avoir plus de gens à combattre autant que pour déploïer ses vastes connaissances; peu content du champ étroit que le Salon de cette année ouvre à sa critique, il rappelle celui de l'année dernière après avoir, dans la première partie de son ouvrage, examiné tout à son aise la fontaine de la rue de Grenelle, l'Église Saint-Sulpice et celle de Saint-Louis du Louvre. Je n'entreprendrai point de vous faire l'analise de ce qu'il en dit; vous auez vu, monsieur, ces trois morceaux d'architecture, et vous sçauez à quoi vous en tenir sur le dernier Salon. Je me bornerai donc au tems présent qui seul vous intéresse, et dont il s'agit uniquement. Mais avant que d'en venir à ce point, je ne puis me dispenser de vous rapporter ce que l'on dit en général du livre. On l'examine d'aussi près qu'il examine les autres, en quoi on lui fait justice; car il est dit que l'on se servira envers nous de la même mesure dont nous nous serons servi envers notre prochain. Or dès la seconde page les philosophes lui font un procès; c'est dans l'endroit où il compare l'effet de la vüe d'un tableau à l'effet de la représentation d'une pièce de théâtre. A ce sujet, il dit que quand on voit *prodiguer ces applaudissemens involontaires, arrachés en quelque sorte par la noblesse soutenue des caractères, par l'intéressant des situations, par la beauté des catastrophes; ce concours flatteur et universel est un sûr garant de sa bonté*. Les philosophes soutiennent que cette expression d'*applaudissemens involontaires* est absolument fausse. « Si cet homme, disoit l'un de ces messieurs, croit que l'âme, saisie d'admiration à la vue d'une chose parfaite, perde sa liberté, il se trompe lourdement, et s'il pense qu'en quelque occasion que ce soit cette liberté lui puisse être ravie, il est dans une très grande erreur. La liberté lui a été donnée par son Créateur, elle est de son essence, et rien ne la lui peut ôter. Il y a plus, c'est que si l'on veut établir dans les mouvemens de l'âme différens dégrés d'une volonté plus ou moins pleine, il se trouvera qu'il n'y en a point qui l'emportent sur ceux que cet auteur nomme involontaires, car lorsque la grande perfection d'un objet attire l'âme toutte entière et semble l'enlever, c'est que toutes les forces de la volonté se portent avec impétuosité vers cet objet, considéré dans son genre comme l'image du bien suprême, dont l'âme a dans elle une idée qui ne s'efface jamais, ainsi que rien ne peut éteindre en elle le désir ardent qu'elle a de le posséder. Il auroit mieux parlé s'il s'étoit servi du terme d'*indélibérés*, et sur ce qu'on lui représenta que les premiers mouvemens étant excusés parce qu'ils sont *indélibérés* on pouvoit regarder l'indeliberé comme *involontaire?* Tout au

contraire, repartit-il, rien n'est plus volontaire que l'*indélibéré*, puisqu'il n'est autre chose que ce mouvement, plein et subit de l'âme, dont je viens de vous parler. Ce mouvement quand il est tourné vers le mal n'est excusé que parce qu'il est condamnable, et il n'est condamnable que parce qu'il est volontaire : car ce qui est bien n'a besoin ni de pardon ni d'excuse, et ce qui est involontaire n'est en aucune façon répréhensible. Si l'on arme ma main d'une épée, qui s'avisera de m'accuser d'homicide? La violence que l'on m'a faite me justifie elle-même, et prouvant que mon action a été absolument involontaire fait retomber le crime sur la force supérieure qui m'a assujéti. C'est donc une faute grossière dans cet écrivain de s'être servi du terme d'*involontaire*, faute qui part ou d'une erreur formelle sur la liberté ou d'une profonde ignorance sur la nature de l'âme. — Monsieur, lui dis-je, un amateur des beaux-arts est excusable de n'être point versé dans la morale et la metaphisique. — J'en conviens, répondit-il, mais un écrivain qui veut emploïer de grands termes est obligé de sçauoir ce qu'ils signifient, et celui-ci mérite d'autant plus d'être repris qu'il paroist aimer cette expression, qu'il répète dans la note au bas de cette page, et ailleurs, et qu'ainsi l'on ne peut point dire lui être échapée. Je pourrois encore, continua-t-il, l'inquietter sur le mot d'*arrachés* qui suit, et que le correctif qu'il y ajoute ne redresse pas autant qu'il s'imagine ; mais ce que je dis suffit pour faire juger de ce que l'on peut attendre sur les ouvrages d'autrui d'un homme qui se connoist si peu lui-même. Voilà, monsieur, comme les philosophes traitent notre homme. Ils ne le taxent pas moins que d'une bévüe qui occasionneroit une dispute considérable s'il s'avisoit de la soutenir. Les professeurs de l'Université se rient, d'un autre côté, de la mode qu'il veut introduire en écrivant *Psiché* pour Psiché et *Mausolé* pour Mausolée. « S'il dispose des règles de la peinture, disent-ils, comme il fait de ces noms qu'un usage constant de tous les siècles a rendu immuables, loin de plaindre nos académiciens, nous les félicitons de n'avoir en tête qu'un tel critique, car quelle attention mérite un homme qui n'en a acuune et qui viole effrontément les règles établies dans la langue ? A-t'on jamais commencé un discours comme il fait sa seconde partie, par cette phrase : *A en croire cet auteur*, etc. ? Quand on recherche, ajoutent-ils l'élégance et la propreté dans les ouvrages des autres, on est obligé tout au moins de les auoir dans les siens propres. Mais si ces remarques échapent à l'attention de beaucoup de personnes qui n'y regardent pas de si près, je puis vous assurer qu'il en est peu qui lui pardonnent la présomption qu'il fait paroître au commencement de son livre, et la fausse modestie où il s'enveloppe à la fin ; car quoiqu'il ne prétende point parler de lui-même, mais

seulement rapporter les observations exactes, solides et impartiales des connoisseurs auec qui il s'est trouvé, gens, selon lui, *qui méritent ce nom,* comme il ne les nomme point et qu'ils font toutes leurs observations ensemble pour en faire un discours suivi et une critique complette, il ne peut empêcher qu'on ne les considere tous comme réunis dans sa personne et que l'on ne dise que par ce léger artifice il s'érige en censeur infaillible : chose extrêmement téméraire et qui dénote un orgueil bien dominant. Ainsi lorsqu'à la fin du livre il paroît douter qu'il ait rendu sa lettre intéressante en y mêlant l'agréable et l'utile, on est très persuadé qu'il n'en doute point du tout, et qu'il se flatte, au contraire, d'auoir atteint la perfection dont il parle, car des observations exactes, solides et impartiales telles qu'il les annonce sont extrêmement utiles, et la variété des objets qu'elles parcourent y jette tout l'agrément dont elles sont susceptibles. C'est auec raison que l'on prétend qu'il s'applique à lui-même ce vers d'Horace qui termine son écrit :

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.

Et, entre nous, monsieur, il est difficile de le penser autrement quand on voit (page 95) qu'il invite les artistes à se servir de ses observations *comme de degrés pour arriver à une plus haute perfection.* Il est en effet tellement préoccupé de cette idée et de la mission qu'il se donne de redresser par ses avis ceux qui pratiquent les beaux-arts, qu'il ne fait pas attention qu'il adresse sa lettre à un homme qui est vraisemblablement sur les lieux, car s'il étoit, dit-on, absent de Paris, l'auteur l'auroit assurément marqué, après avoir dit positivement qu'il avoit vu par lui-même les tableaux, et que le concours du public à considérer les uns plus que les autres suffisoit pour lui faire connoître ceux à qui il donne la préférence : en quoi l'auteur est encore tombé dans deux fautes considérables, car il n'en fait pas pour une à la fois : la première d'écrire à un homme présent, la seconde de vouloir lui apprendre ce qu'il a vu par ses propres yeux : de sorte qu'après ces deux faits qu'il pose lui-même, on soutient que rien n'est plus inutile que la lettre qu'il écrit à son ami. Car cet ami ne pouvant être conçu que comme ayant seulement du goût pour les beaux-arts et des connoissances très médiocres, il paroîtra toujours étrange que l'auteur ne l'ait pas accompagné au Salon pour lui faire toucher au doigt et à l'œil les beautés et les deffauts des ouvrages exposés. Par ce moïen tout naturel il l'auroit beaucoup mieux instruit, et se seroit épargné la peine de composer un livre, et au public celle de le lire. C'est ce que l'on dit d'une voix unanime sur ce deffaut de vraisem-

blance qui choque ; et les raisons d'écrire qu'il allégue n'étant pas de recette, on recherche avec soin quels ont été ses véritables motifs. On convient d'abord que la passion de décider y a grande part ; mais l'usage qu'il fait de ses connoissances, assez justes en elles-mêmes, manifeste un dessein formé d'elever les uns aux dépens des autres ; ce qui est absolument contraire à l'impartialité dont il se pique. Aussi croit-on communément que ce n'est qu'un piége tendu à la bonne foi du lecteur en faveur d'une brigue ou cabale secrette dont il s'est fait l'orateur. Car, comme disoit un fort honnête homme, comment interpréter en bien le mal qu'il dit des uns sans examen ni discussion aucune, et le silence affecté qu'il garde sur les autres ? Quel esprit équitable n'est pas révolté, lorsqu'il lit, au sujet du M. Adam l'aîné, qu'en gardant le silence sur le groupe qu'il a exposé, *c'est ce qu'il a crû pouvoir faire de mieux pour l'honneur de l'auteur !* C'est assurément ce qu'il pouvoit faire de plus mal pour le sien propre. A-t-il oublié auec quel détail de beautés il a balancé les deffauts de M. Bouchardon? Intarissable sur l'article de cet habile artiste, à qui fera-t-il accroire, si ce n'est à ses amis, que M. Adam ne produit rien dont on puisse parler? Et si ses ouvrages ont des beautés, pourquoi, en juste censeur, ne les fait-il point remarquer ? le bon sens permet-il de penser que les talens de cet excellent sculpteur, qui ont été admirés dans un si grand nombre d'ouvrages sortis de ses mains, se sont éclipsés tout à coup dans celui-ci ? Et ne doit-on pas présumer, au contraire, qu'il a cherché à se surpasser lui-même dans deux morceaux qui doivent faire connoître dans la plus sçavante cour de l'Allemagne que la protection que Sa Majesté accorde aux beaux arts trouve des artistes qui en sont dignes? On n'est pas moins choqué de ce que l'auteur dit de M. Adam le cadet au sujet du beau Mausolée de la reine de Pologne dont l'année dernière il exposa le model au Salon. Le tour froid et puéril dont il se sert pour le décrier fait hausser les épaules à tout ce qu'il y a de gens sensés, et dire que les connaisseurs qu'il cite ont eu la vüe attaquée d'une étrange maniére pour ne point appercevoir des figures toutes de relief et ne distinguer qu'une fumée qui fuit et se dissipe. Aussi les amis de MM. Adam disent-ils que ces deux frères ne sont point du tout jaloux de recevoir dans leurs ateliers de semblables connoisseurs, et qu'ils estiment autant y voir Mgr le duc de Chartres, M. le comte d'Argenson, M. le duc Ossolinski, etc., que notre écrivain et toutte sa sequelle. Et c'est ce dont il est difficile de les blâmer. Car de quelle utilité peut-il être de laisser voir ses ouvrages à des gens qui ne voient pas ce qu'on leur montre? En effet, ces connoisseurs, ou pour mieux dire l'anonime qui les représente, nous parle

des ouvrages de M. Pigalle qui n'a rien exposé cette année au salon, et de M. Coustou qui n'y a jamais rien mis, et il ne dit mot du buste de M. de Voltaire par M. Lemoine. La réputation du moins de ce poëte très celébré méritoit quelque attention de sa part. Mais c'est bien pis sur le fait de la peinture et de la gravure. Trois célèbres graveurs sont oubliés : MM. Tardieu père et fils, et M. Larmessin. L'auteur dira-t-il, pour s'excuser, que leurs ouvrages n'étoient pas encore exposés lorsqu'il a donné son livre à l'imprimeur? Son écrit étoit donc fait avant la distribution des livrets? Et en ce cas il nous sera permis de penser que ce n'est point le Salon qui a attendu le livre, mais le livre qui a attendu le Salon, et que ces décisions données au nom du public étoient préparées avant que le public eût pû voir les ouvrages dont on le fait juger : ce qui n'est pas d'une petite considération. Au reste, il ne peut apporter la même raison au sujet des peintres, dont il supprime une demi-douzaine. Nous avons parlé de M. Courtin. MM. Francisque, Milet et Poitreau, reconnus par le jugement de l'Academie, de quelque œil qu'il regarde ce jugement, n'étoient point indignes de son attention. M. Favanne, dont les ouvrages ont été admirés en Espagne et en Angleterre, ne soutient-il pas l'estime qu'il s'est justement acquise parmi nous? Certainement, quoique déjà sur l'âge, il n'est pas encore au point où Horace conseille de sortir de la carriere, de peur qu'un faux pas ne nuise à notre réputation ; on reconnoît avec joie dans les six tableaux qu'il a exposés les grâces qui lui ont toujours été familières dans le choix de ses sujets et dans la manière de les traiter. Le tableau de l'*Anonciation*, jugé digne d'être vu, quoique placé pour ne point l'être, n'a pas dû cependant échaper aux yeux perçans de ce critique sévère. Si M. Delobel, qui en est l'auteur, y a conservé le goût d'Italie que S. A. R. le prince Édouard reconnut avec joie et surprise, l'année dernière, dans son tableau du Vœu de Louis XIII, et dont il le complimenta (fait que M. Coipel lui-même peut attester comme témoin oculaire), pourquoi le frustrer d'un éloge légitime? S'il en est déchu, pourquoi ne le pas relever? Cette intelligence du clair-obscur, ce ton et cet accord de la couleur qu'auec tant de soin et de dépence on envoie étudier dans cette nouvelle Grèce, n'ont-ils plus de mérite lorsqu'ils ne sont conservés que par un seul artiste? D'ailleurs un tableau d'église mérite plutôt d'être examiné qu'un tableau de cabinet, puisqu'il est visible qu'il intéresse bien davantage le public. Le silence, en ce cas, est donc d'une affectation très condamnable, et en même tems suspecte de connivence avec la main qui, refusant à ce morceau une place commode et vacante, lui en a donné une que l'on auait résolu d'abandonner depuis le premier Salon. M. de

la Joüe excelle dans son genre; la fécondité de son génie est une source intarissable où nos bijoutiers vont puiser tous les jours, pour donner à leurs ouvrages la perfection, le goût et la variété qui en animent le commerce. Personne dans l'Académie n'entend peut-être aussi bien que lui la perspective; celle de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève suffit pour établir la réputation d'un artiste dans cette grande partie de la peinture, trop ignorée dans notre École; et le pittoresque qui règne dans ses païsages mêlés d'architecture fait trop de plaisir à l'œil pour ne lui en témoigner aucune reconnoissance. Toutes ces raisons devoient donc engager l'écrivain à faire mention du seul tableau que l'on a permis à ce peintre d'exposer, et l'approbation judicieuse qu'il lui auroit donnée auroit en même temps consolé l'auteur, et fait sentir vivement à l'Académie le chagrin du public, à qui elle enlève, contre le but que l'on se propose par l'ouverture du Salon, un jugement qui n'appartient qu'à lui seul.

En effet, monsieur, tout le monde en parle, et jusques chez madame la comtesse de... où l'on s'entretient sur la peinture. J'allai hier au soir lui faire visite sur la naissance d'un petit-fils; mais vous n'imagineriez jamais le spectacle qui frappa mes yeux en entrant. Ce fut le chevalier de... qui subissoit un examen en forme sur le Salon. Vous aimez cet officier avec raison, et vous l'aimerez encore davantage lorsque vous sçaurez que, profitant du loisir que l'armistice procure à nos guerriers, il a sollicité un congé de la cour, qu'il a obtenu, et il est venu ici pour voir ce que les beaux-arts, dont vous lui avez donné l'amour et la connoissance ont produit de plus beau. Il étoit examiné par madame la marquise de..., que je crois ne vous être connüe que de nom. C'est une jeune dame parente de la comtesse, dont la vivacité spirituelle s'amuse de tout et est très-amusante. Elle avoit fait placer le chevalier vis-à-vis d'elle, et entourée du reste de la compagnie comme d'autant de conseillers, le livre de notre anonime à la main, elle l'interrogeoit.

« Puisque vous n'avez pas vû le dernier Salon, lui disoit-elle lorsque j'entrois, il n'est pas juste de vous en faire rendre compte : étant revenu de Dauphiné tout exprès pour voir celui-ci, sçachons quel jugement vous en portez. — Il est fort beau, madame, répondit le chevalier, et je suis persuadé qu'il le seroit encore davantage si MM. Coipel, Vanlo et Parocel et quelques autres des officiers de l'Académie l'eussent enrichi de leurs ouvrages. Peut-être dans les tableaux que l'on a rejettés s'en seroit-il trouvé que le public auroit plus épargné que n'a fait ce nouvel aréopage; car dans ceux qu'il a admis on en voit qui ne paroissent pas mériter un honneur que l'on s'avise, je ne sçais par quelle raison, de rendre assez

difficile à s'obtenir. — Point de critique, mon cher, reprit la jeune dame; pensez que vous êtes ici pour répondre et non pour censurer. — Que dites vous du tableau de la *Multiplication des pains* par M. Caze? — Que l'on y voit encore avec plaisir, dit le chevalier, le feu et la belle composition qui ont toujours distingué l'auteur. — Fort bien, dit la marquise, je suis charmée de vous voir d'accord auec mon livre. Que pensez-vous de M. Restout, de ses tableaux de l'*Exaltation de la sainte Croix*, de ses deux *Prophètes* et des deux tableaux de *Psiché?* — Je dis, répondit le chevalier, que M. Restout, supérieur dans le grand, a des égaux dans les tableaux de chevalet; que la composition de son grand tableau est admirable, que ses deux prophètes sont dessinés et caractérisés parfaitement, et que peu de peintres entendent comme lui à traitter avec noblesse une grande figure seule; et que ce qu'il y a de foible dans ses tableaux de *Psiché* ne déshonoreroit pas un moins grand homme que lui. — Il y a, dit la dame, quelque chose de ce que vous dites; mais une loüange si pure n'est point de mon goût pour tout le monde. Vous ne trouvez donc rien à reprendre dans son coloris? — Le Chev. On pourrait dire qu'il donne un peu dans le doré. La Marq. Ou vous ne sçavez pas votre langue, ou vous ne connoissez point les couleurs. C'est le ton verdâtre qu'il nous plaît de lui reprocher et dont nous voulons qu'il se corrige. Et le dessein que vous paroît-il? — Le Chev. Celui d'un grand homme élève d'un grand maître. — La Marq. Vous me faites pitié; les estropiés que vous avez vû depuis la guerre commencée vous ont fait perdre l'idée de l'ensemble. Apprenez que les loüanges que nous lui donnons d'abord n'empêchent point que nous ne le voïons et l'aïons toujours vu très-fautif dans le dessein et dans l'ensemble. Vous êtes surpris, mais nous sçavons accorder cela et c'est notre secret. Et les airs de tête dans les tableaux de *Psiché?* — Tels que vous voudrez, madame, dit le chevalier d'un ton soumis. — La Marq. *Détestables*, mon cher chevalier, cela n'est pas long, et ce sera bien votre faute si vous l'oubliez. Au reste, je vois bien que de tems à autre il faudra vous aider. Passons à M. Dumont. Ne trouvez-vous pas quelque deffaut de disposition de la lumière dans sa *Décolation de saint Jean?* Ne faudroit-il pas faire glisser la lumière sur l'épaule du bourreau pour le détacher du saint? — Le Chev. Cela produiroit, madame, un effet tout contraire, et vous me permettrez de dire à votre livre qu'il ne devroit point s'engager, comme il fait, dans une critique détaillée qui demande plus de connoissances qu'il n'en fait paroître dans cette occasion. Le bourreau descendû trois doigts plus bas seroit sur son plan et en adoucissant vers le col du saint, par la lumière de la petite gloire, le noir du fonds, touttes choses paroi-

troient en leur place et la lumière se trouveroit bien entendüe.—LA MARQ. Je n'aime point vos longs discours. Convenez en deux mots que ses bambochades sont charmantes, son Montagnard et sa Savoïarde.—Ce n'est point par là, répondit le chevalier, que je loüerai un grand peintre; mais pour lui rendre justice j'admirerai sans restriction son *Saint Jean prêchant dans le désert*, ainsi que son pendant, leur beau caractère de dessein et leur belle touche...—Et vous vous feriez de belles affaires! reprit l'examinatrice; nous aurions bien dit tout cela, si nous avions voulu. A présent cependant je veux bien vous permettre de loüer tant que vous pourrez, car il s'agit de notre ami et de ses deux tableaux, l'un pastoral et l'autre de la Nativité. Avez-vous rien vû de plus gratieux que cette bergère et ce berger avec tout ce qui les accompagne? Cette lumière qui part de l'enfant Jésus pour éclairer le tableau n'est-elle pas bien imaginée?— M. Boucher, répondit le candidat, mérite certainement beaucoup de loüanges qu'on ne peut lui refuser sans une injustice criante; mais il a ses deffauts comme les autres; le ton verdâtre règne trop dans son tableau pastoral, la tête de l'enfant Jesus est beaucoup trop forte pour le corps, et il conviendra lui-même qu'il n'est pas l'inventeur de cette manière d'éclairer son tableau. — Nous nous brouillerons, chevalier, dit la marquise; vous donnez des loüanges où je veux de la critique et de la critique où je veux des loüanges. Je ne souffrirai point que l'on ose censurer, quelque légèrement que ce soit, un grand peintre qui m'a fait des Chinois et des pantins les plus charmans du monde. Avançons. Le *Martire de saint Féréol*, malheureusement pour son auteur, n'arrêtera personne : mais de celui de *Saint Thomas de Cantorberi* que vous semble-t-il? Prenez garde à ce que vous direz; nous affectionnons M. Pierre.—Il a apporté de Rome, dit le chevalier, de grands talens que l'on voit auec douleur dépérir tous les ans. Sans doute il a oublié le conseil d'un illustre académicien qui, le loüant d'une grande naissance pour la peinture, lui recommanda d'étudier l'antique et les grands maitres, parce que son feu avoit besoin de guides. Son tableau pèche du côté de l'histoire; s'il ne croïoit pas pouvoir traiter heureusement les seigneurs qui assassinèrent le saint archevêque, il valoit mieux abbandonner le sujet que de le dégrader par des satellites qui n'y entrèrent jamais. Les licences que l'on accorde aux peintres ne vont point jusqu'à altérer la vérité des faits.—Aussi, dit la marquise, vous trouverez peu de chose,dans le clair-obscur et dans le ton noir qui règne partout... — L'un ne peut aller avec l'autre, interrompit le chevalier, et votre livre, madame, se contredit.—N'importe, reprit-elle, nous voulons que M. Pierre soit un grand homme en attendant qu'il se soit un peu perfectionné dans

le dessein et le coloris, et pour nous accorder je vous abandonne en pure perte son *Jupiter* et sa *Junon*, mais vous ne toucherez ni à ses bacchanales, ni à ses bambochades...—Les bacchanales, reprit le chevalier, sont fort bien traitées; mais pour toutes ses bambochades, quelque bien qu'on les trouve, je leur ferois le même traitement que Platon, dans sa *République*, fait aux poëtes; je les mettrois à la porte en les comblant de loüanges. Ces délassemens de l'esprit sont bons pour le cabinet, et il est honteux que l'on en garnisse un Salon destiné à faire voir jusqu'à quel point nos maitres sont capables de concevoir le grand et de l'éxecuter.

A ce propos la jeune dame demanda pourquoi nos peintres réussissent mieux dans les sujets galans et joïeux que dans ceux de sainteté, et il lui fut répondu par un vieillard de la compagnie, que c'est qu'ils voïent de l'un plus que de l'autre, et que la main exécute facilement ce dont l'esprit aime à se nourrir. La gravité du personnage et le ton imposant qu'il auoit pris firent peur à la jeune dame, qui, craignant d'engager une conversation avec lui, reprit au plus vite le fil de son examen, qu'il me parut que le chevalier çommençoit à trouver long.

« Nous en sommes, dit-elle, à M. Hallé, qui a mis beaucoup d'ouvrages au Salon. — Comme officier, repartit le chevalier, il a mis tout ce qu'il a voulu. Au reste, je lui conseille en général de reprendre son dessein et sa couleur qu'il auoit apporté de Rome; fils et petit-fils de grand peintre, plein de talens et de sçavoir, il fera mieux quand il voudra.—Comme vous tranchez! dit la dame; de l'air dont vous vous y prenez, je gage que vous aurez la témérité de reprendre quelque chose dans le beau tableau de M. Boizot où les Muses donnent l'Amour en garde à la Beauté.—Franchement, madame, dit-il, il m'a paru foible dans toutes ses parties. — Cela n'est pas soutenable! s'écria la marquise. M. le chevalier, si vous étiez de l'Académie, je vous réponderois bien que vous ne parviendriez jamais aux charges. Mais voïons si vous serez d'aussi mauvaise humeur sur les autres tableaux que sur ceux d'histoire. » Le chevalier, qui vouloit abréger, n'attendit pas la question, mais, prennant la parole tout de suite, il dit: « Le tableau de M. Chardin représentant deux Élèves dont l'un dessine une figure de Mercure, n'est pas de la force de ceux qu'on a vus de lui. Si les figures étoient plus grandes, elles feroient plus d'effet, et ne laisseroient pas un si grand vuide dans son tableau; au reste le clair-obscur y est fort bien entendu et l'on regrette de ne plus voir d'animaux ni de fruits de sa façon. M. Oudry soutient dignement sa réputation dans cette belle chasse qu'il nous fait voir, quoique les chasseurs ne devinent pas pourquoi il a donné à des dogues de la forte race la place des limiers. Ses deux païsages

ne gagnent rien à être placés au-dessous de cette chasse ; et l'on voudroit ne point s'appercevoir que sa vüe s'affoiblit ; mais M. son fils nous console par les grandes espérances qu'il donne. M. Vernet est excellent dans son genre. On ne desire dans l'une de ses quatre marines qu'un coup de lumière sur les figures du devant du tableau du côté droit, et un peu plus de clarté répandüe sur la mer pour détacher les figures et éteindre les deux bâtimens qui sont sur le milieu de son plan. Au reste les figures en sont tout à fait correctes. Les autres tableaux sont parfaits, quoique les clairs de lune soient très-difficiles à rendre, surtout pour les tons de couleur. Ce peintre est vrai dans tous ses plans, et les lumières et reflets sont traités avec tout l'art et la vérité possible. Messieurs Hulliot et Antoine...—Halte-là, M. le chevalier, interrompit la marquise, vous vous livrez à un torrent de loüanges qui pourroit vous emporter au delà des bornes.—Madame, répliqua-t-il, ces artistes, dans leur genre, sont membres dignes de l'Académie, et leurs tableaux, ayant été approuvés, ont sans doute des beautés, s'ils ne sont pas sans deffauts.—Beautés ou non, reprit la dame, nous les trouvons de trop au Salon, et nous voulons en être crüe sur notre parole. Quand nous donnons des raisons c'est pour notre plaisir ; et quand nous n'en donnons pas, c'est pour notre honneur ; et il ne nous convient pas d'en demander ; et point de réplique, je vous prie. Il est tems que je parle. M. Chaufournier a donné deux païsages au pastel qui font un très-bon effet. Nous approuvons tous les peintres de portraits, excepté Messieurs de Tournière et de la Tour.—Quoi ! M. de la Tour? dit le chevalier. — Oui, sans doute, reprit la dame. *Il n'a pas aussi universellement soutenu sa réputation dans les morceaux de cette année que dans ceux des précédentes ; il est vrai que tous ses portraits sont parlans..., et rien n'est si parfait que le portrait de la Reine : c'est un chef-d'œuvre tant par la ressemblance que par l'art avec lequel les ajustemens sont traités.* — Que faut-il donc faire, s'écria le chevalier, pour soutenir sa réputation, si l'on n'y réussit point en produisant de nouvelles merveilles? En vérité voilà une plaisante censure. — Parlerez-vous toujours? dit la marquise. Vous n'auez donc pas remarqué que touttes ses attitudes se ressemblent?—L'un ne fait rien à l'autre, repartit le chevalier ; ces portraits ne sont point faits pour être placés de suite comme on les voit au Salon, et d'ailleurs lorsqu'une attitude est favorable pour attraper la ressemblance, il est assez inutile, ce me semble, dans des sujets à peu près les mêmes, de chercher à la varier. Pour M. de Tournière, personne ne lui refusera les loüanges qu'il a toujours méritées, et si votre auteur n'est pas plus équitable sur les sculpteurs, je ne crois pas qu'il s'acquière une grande autorité.—Puis-

que vous êtes si peu connoisseur, dit la dame, je n'ai plus rien à vous dire; cependant MM^rs^ Pigalle, Coustou et Bouchardon tiennent une grande place dans mon livre. — Ils n'en tiennent aucune dans le Salon, reprit le chevalier, car ils n'y ont rien mis, et je ne l'ai jamais vu si dénué de sculpture.

La surprise que chacun temoigna dans ce moment fit cesser l'examen et rendit la conversation générale. On se demanda pourquoi ces habiles artistes avoient en cela suivi le mauvais exemple de quelques peintres, et quelle avoit été la démangeaison d'écrire de l'Anonime, d'entretenir le public de gens qui dédaignoient si fort ses suffrages. Un abbé prit alors le livre des mains de la marquise, et, le parcourant à l'article de la sculpture, il n'y trouva que MM. Slodtz, Falconnet, Vasé et Adam l'aîné, ce dernier maltraité d'un façon aussi insultante qu'injuste. Il ajouta que les graveurs étoient MM. L'Epicier, le Bas, Moyreau et Surugue père et fils auxquels l'écrivain rend justice, ainsi qu'aux pierres gravées de M. Gai et aux desseins de M. Chaufournier, mais le tout fort brièvement. On rit du grand sens d'un auteur qui, se chargeant d'instruire le public des sentimens des connoisseurs sur les ouvrages exposés au Salon, s'étend avec affectation sur ce qu'on n'y voit point et ne touche qu'en passant ce qui s'y voit; qui plein de contradiction et de partialité traite sans ménagement des artistes d'un mérite distingué, et en elève d'autres jusqu'au ciel pour leur demander ensuite du dessein et du coloris. Ce qui fit dire à quelqu'un que, selon la même façon de raisonner, on caractériseroit fort bien cet auteur, en le traitant d'homme de mérite et d'admirable écrivain s'il auoit de la justesse dans la pensée, et de la politesse dans l'expression.

Voilà, monsieur, comme on jugea du livre et de celui qui l'a composé, tant il est délicat de parler au nom du public et dangereux d'en usurper l'emploi. Mais tout ce qui fut dit à son sujet n'est pas tout ce que l'on dit de la peinture. Les nouveautés introduites dans l'Académie en furent le sujet. Si mes affaires me le permettent, avant votre retour, je vous en rendrai compte, sinon nous nous en entretiendrons ici.

J'ai l'honneur d'être, etc.

P. S. M. de Ma... qui part ce soir en poste pour retourner dans votre ville, vous remettra le livre en question, dont il veut bien se charger ainsi que de ma lettre.

Troisième Lettre au même.

A Paris, ce 24 septembre 1748.

Puisque vous ne revenez point, monsieur, aussitôt que je l'avois espéré, je profite avec plaisir d'un moment de relâche que me donnent mes affaires pour vous parler des nouveautés que je vous ai annoncées ; mais auparavant je ne puis me dispenser de vous rendre compte de sept nouveaux tableaux sur lesquels on doit faire des tapisseries aux Gobelins. M. de Troy les a envoïés de Rome et on vient de les exposer dans la galerie d'Apollon où chacun s'empresse de les aller voir. Ils représentent l'histoire de Jason et de Médée. Dans le premier, Médée, dans le temple de Diane, fait jurer à Jason qu'il n'aura jamais d'autre épouse qu'elle, et lui remet l'herbe enchantée qui doit le rendre vainqueur du monstre gardien de la Toison d'or. Dans le second, Jason dans le champ de Mars assujetit les Tauraux consacrés à ce Dieu qui jettoient le feu par les narines. Dans le troisième, Jason met la discorde entre les soldats armés, nés de la terre où il avoit semé les dents du serpent, et ils s'entretüent tous. Dans le quatrième, Jason, ayant par le moyen des herbes endormi le Dragon, détache la Toison d'or de l'arbre où elle étoit suspendüe et fuit en Thessalie accompagné de Médée. Dans le cinquième, Jason, infidele à Médée, épouse Créuse, fille de Créon, Roi de Corinthe. Dans le sixième, Médée pour se vanger fait présent à Créuse d'une robbe empoisonnée, qui lui causa la mort ainsi qu'à Créon son père. Dans le dernier, Médée pour achever sa vangeance poignarde deux fils qu'elle avoit eu de Jason et s'enfuit sur un char attelé de deux dragons volans, après avoir réduit en cendres le palais de Créon.

On ne se lasse pas d'admirer la grande composition de ces tableaux, la beauté de leurs fonds, la richesse de l'architecture et celle des ajustemens. On retrouve avec plaisir dans l'age avancé de M. de Troy ce génie noble et ce feu qui l'ont si glorieusement caracterisé dans le temps de sa plus grande force. On loueroit encore la facilité que l'on reconnoit dans ses ouvrages si elle ne paroissoit pas le principe de ce que l'on y remarque de deffectueux. La couleur y est égale partout, point de proportion dans les figures et surtout dans celle du héros qui partout a les jambes grosses et courtes, deffauts très considérables dans la peinture, que l'on n'évite que par une grande attention et un travail recherché. Ce n'est pas que ce travail doive paroistre dans le tableau ; au contraire, il doit y estre caché : mais il faut que la grande habitude que l'on en

contracte engendre cette heureuse facilité sans laquelle le pinceau n'a point de graces; car dès que cette facilité n'a que le feu pour guide, il e t impossible qu'elle n'emporte le peintre au delà des règles et n'affoiblis l'estime qu'elle devroit lui concilier. C'est par là que de quelques beautes dont brillent les tableaux de M. de Troy, on n'oseroit pas les proposer à la jeunesse comme des models à suivre, de peur que se livrant à son feu naturel et trop ambitieuse de peindre avec la même facilité, elle ne tombât dans des négligences impardonnables sur des parties aussi essentielles que celles où M. de Troy s'est oublié, sans cepandant atteindre cette belle et riche composition qui nous charme dans lui. On voit aussi dans le Salon un tableau nouvellement exposé; il est de M. Colin de Vermont et représente sainte Anne qui, comme vous sçauez, monsieur, fait toujours lire la sainte Vierge sous les yeux de saint Joachim. Ce morceau est fort bien composé. Le public doit reconnoitre dans ce sage académicien qui n'a point voulu, quoique professeur, juger ses confrères, l'attention qu'il a eu de ne point laisser fermer le Salon sans se soumettre à sa censure. Il seroit à souhaitter qu'un si bel exemple fructifiât pour l'année prochaine, et que, loin de songer à donner l'exclusion à personne, les forts animassent les foibles à se surpasser, pour répondre à l'attente du public, et justifier la protection spéciale dont le Roi les honore tous. Car vous sçanrez, monsieur, que Sa Majesté a grossi le fonds destiné pour les pensions des élèves qui se distinguent et dont les maîtres conçoivent d'heureuses espérances. Ces fonds ne seront plus distribués comme ils l'ont été par le passé : les éleves qui auront gagnés le prix, avant d'aller à Rome passeront ici trois ans à se perfectionner sous les yeux d'un académicien, chez qui ils seront logés, nourris et entretenus avec les mêmes fonds. Ils y receveront encore des leçons de perspective, d'anatomie et d'architecture, et l'on ne peut trop loüer le zèle de M. de Tournehem à remplir les intentions du Roi en le voïant rétablir des leçons qui depuis trente ans ont été discontinuées au grand dommage de la peinture. En effet nos artistes doivent souffrir que l'on dise d'eux qu'ils pèchent presque tous dans les parties qui font l'objet de ces trois sciences, et que s'ils ne se fussent point contentés de connoissances légères et superficielles, mais qu'ils en eussent étudié sérieusement les principes et s'en fussent longtemps nourris, les grands talens dont la nature les a doués auroient paru avec un tout autre éclat et auroient dignement soutenu l'honneur de l'École française. Abbandonnés au feu de leur génie, sans règles et sans guides, ils se sont trouvés tout à coup extrêmement écartés des grands maîtres et des ouvrages qui devoient leur

servir de models, dont faute de lumières ils n'ont pû comprendre l'intelligence. L'amour-propre, alors se joignant à l'ignorance, leur a persuadé qu'il y avoit deux chemins pour arriver à la perfection, et que si les grands peintres dont feu M. Le Moine a été le dernier, ont eu le mérite de suivre fidellement l'ancienne route, ils ont celui d'en avoir découvert une nouvelle. De là nous sont venus ce faux brillant, dont on veut que nous nous contentions, et ce prétendu goût que l'on donne pour règle infaillible; de sorte qu'au lieu de suivre pas à pas, autant que l'on en avoit la force, ces ouvrages qui ont fait et qui feront l'admiration de tous les siècles, chaque peintre aujourd'hui est son propre Mentor, travaille comme il l'entend, et pense qu'il ne manquera jamais de plaire, lorsqu'une fois il sera parvenu à éblouir. Cependant vous scauez, monsieur, que ce qui est véritablement beau est bien rarement éblouissant, et que son sort le plus ordinaire est de ne frapper d'abord que les yeux des connoisseurs. Souvent même ce n'est qu'à la seconde vüe que l'objet les attache, et comme c'est la marque d'un bon vin s'il rappelle son buveur, c'est une marque infaillible de l'excellence d'un tableau lorsque ces connoisseurs y retournent à plusieurs fois pour en découvrir touttes les beautés. En effet, l'accord parfait de touttes les parties d'un tableau y jette necessairement un air de simplicité peu propre à attirer les regards du peuple, qui ne soupçonne rien de beau où il ne voit rien d'extraordinaire. Comment admirer sur la toile ce qu'on voit tous les jours dans la nature? Est-il difficile de copier ce que l'on a sans cesse devant les yeux? C'est ainsi que pensent ceux qui ignorent que pour bien rendre ce que l'on voit il faut le bien connoître, et que rien n'est plus difficile que de rendre les beautés de la nature, parce que rien n'est plus difficile que de les connoître. Plus on étudie cette nature, plus on trouve qu'il en reste à étudier; comme il arrive à ceux qui entrent dans la mer, plus ils avancent, plus ils rencontrent d'eau : moins ils trouvent de fonds. Mais les personnes éclairées qui ont avec soin observé les différens effets de la lumière, avec quelle proportion les objets décroissent dans l'éloignement, comment les couleurs se dégradent insensiblement et se fondent dans celle de l'air, et par quel charme inconnû un corps gros et grand reçoit de ses justes proportions un air délié et néanmoins majestueux, ces personnes, dis-je, conviennent qu'il n'est pas donné à tout le monde d'imiter de semblables traits, qu'il est nécessaire d'en faire une étude très réfléchie pour parvenir à les copier; que qui les néglige ne les connoît point, et que qui les connoît ne peut se résoudre à les négliger. Car qui peut croire,

entendois-je dire ces jours derniers, qu'un artiste convaincû par l'examen sérieux qu'il en a fait, par sa propre expérience, que la beauté des objets dépend du juste rapport que leurs parties ont entre elles, abbandonnera l'observation scrupuleuse et exacte de ce rapport pour chercher ailleurs une perfection qui ne peut naître que de lui? Ne parlons point des maîtres des différentes Écoles d'Italie; ne sortons point de France : voit-on que les Le Brun, les Mignard, les Le Sueur, les La Fosse, les Boulogne, les Jouvenet et les Coipel, etc., se soient écartés des règles que prescrit la nature? On remarque, au contraire, qu'ils en ont fait la base des ouvrages admirables dont ils ont enrichi leur patrie. Manquoient-ils de feu et d'imagination? étoient-ils sans goût? Personne sans doute n'osera soutenir un si étrange paradoxe. Pourquoi ont-ils choisi la route pénible qu'ils ont tenüe? Pourquoi après avoir étudié ces régles s'en sont-ils rendus comme esclaves? C'est qu'ils ont vû que les grands hommes d'aprés qui ils travailloient les avoient religieusement observés, et qu'ils ont fortement conçû que la nature étant l'unique magazin des beautés originales, il n'étoit permis qu'à ceux qui ne sçavoient pas y foüiller, de dire qu'ils sçavoient s'en passer. C'est donc, continua-t-on, un service essentiel que M. Tournehem rend aux beaux-arts capables de l'ériger en Mœcene de la peinture, que le soin qu'il prend de rétablir ces leçons si nécessaires; puisqu'elles remettront la jeunesse dans la véritable route pour arriver à la perfection; route malheureusement abbandonnée depuis trop longtems. Car je ne puis, monsieur, vous dissimuler que l'on trouve la peinture extrêmement déchüe parmi nous, et j'ai entendu des personnes soutenir fermement que nos meilleurs maîtres ne sont que des éleves auprès de ceux qui les ont précédés. La Sculpture de nos jours va de pair avec celle du siècle de Louis XIV, les sculpteurs de l'Académie sont presque tous de la première classe, et les plus habilles de nos peintres ne peuvent passer que pour être de la seconde. Cette différence fait gemir les amateurs de la peinture, et ils ne se consolent que par l'espérance que leur donne la nouvelle ouverture des leçons, pourveu, disent-ils, qu'elles soient publiques, c'est-à-dire qu'on y admette tous les éleves de l'Académie, et que l'on ne se borne pas aux seuls pensionnaires du Roi, pour qui ce sera assez faire que de leur donner les places les plus commodes. Il me semble, en effet, qu'il y a quelque chose qui répugne à écarter de ses leçons les autres éleves. C'est de leur corps que l'on doit tirer les pensionnaires du Roi, et l'on ne peut parvenir à la pension qu'en remportant un prix de peinture; mais quelle espèce de peinture peut-on attendre d'un jeune homme qui n'aura

point été instruit des règles de son art? Les règles ne peuvent être apprises de trop bonne heure, afin de se familiariser avec elles, et qu'elles ne nous abbandonnent jamais. Il est donc nécessaire que toute la jeunesse profite de ces leçons. Les pensionnaires peuvent bien être censés les plus capables d'en profiter, mais non les seuls. Il peut même arriver, sans que l'on ait lieu d'en être surpris, qu'un éleve encore éloigné du prix en profite mieux que les pensionnaires mêmes. Or c'est celui-là que le Prince a en vûe dans son établissement. C'est pour exciter ce talent, c'est pour le perfectionner, qu'il propose des maitres qui instruisent la multitude, parce que ce talent ainsi sollicité perce la foule et se fait connoître. En suivant ce plan on peut s'attendre à avoir dans quelques années des éleves dont les essais justifieront l'espérance que donne un si sage et si généreux établissement, auquel on pourroit joindre une facilité de voir et de copier quelques-uns des beaux tableaux dont les magazins du Roi sont remplis et qui y dépérissent sans aucune utilité. Mais si ces leçons sont réservées aux seuls pensionnaires, on ne doit point espérer de voir concourir pour les prix aucun tableau supportable; ils seront tous de goût et la Peinture ne se relevera jamais. Cependant sans nous occuper d'un mal qui peut-être n'arrivera point, je vous exhorterois, monsieur, à vous livrer au plaisir pur que doit vous causer un établissement si utile, si je n'étois obligé de vous apprendre le mauvais parti que l'Académie a pris au sujet des futures réceptions. Je vous en ai touché quelque chose dans ma lettre du 7 de ce mois, lorsque je vous ai rapporté ce que chez Madame de B... un amateur nous en avoit dit. Il n'est que trop vrai que l'Académie a résolu de se rendre d'un accès plus difficile. Elle l'a même déjà mis en pratique, à ce que l'on m'assure, ce règlement funeste qui chagrine tous ceux qui en examinent les suites naturelles. Il faudra donc désormais qu'un jeune homme arrivant de Rome, ou tel autre désirant être reçû à l'Académie, s'adresse à un Académicien dans son genre, qui, s'il le juge à propos, le proposera à l'Académie; sinon, il lui en fermera la porte pour toujours. Sur ce simple exposé on comprendra sans peine que les genres differens que renferme l'Académie ne seront nombreux qu'autant qu'il leur plaira, et que, lorsque les peintres de portraits par exemple jugeront à propos de rejetter ceux qui se présenteront pour partager leur ouvrage, ils seront les maîtres de le faire. Pour rendre la chose plus sensible, supposons qu'un peintre unique dans son genre et excellent, comme il y en a quelques-uns dans l'Académie, se propose secrètement de se conserver l'avantage d'être seul, afin de tirer de son pinceau un revenu plus certain que celui d'une

terre ou d'une charge. Ne trouvera-t-il pas dans sa propre excellence des raisons plausibles pour juger mauvais tous les ouvrages que les récipiendaires lui présenteront? Ainsi lorsque le Roi commandera quelques tableaux dans son genre, on n'en pourra charger que lui seul, et Sa Majesté ne sera bien servie qu'autant que la nature ne s'affoiblira point dans lui, ou que la trop grande sécurité de sa fortune ne le fera point glisser dans quelque relâchement. Il pourroit même arriver que le Roi désireroit en vain de semblables tableaux : car un accident subit, dont les talents ne mettent point à l'abri, venant malheureusement à l'emporter, il ne se trouveroit plus personne que l'on pût charger de ces ouvrages. L'Académie même ne pourroit plus avoir de membres dans ce genre (car qui proposeroit le récipiendaire?) à moins qu'elle n'enfraignît sagement une loi faite à l'aveugle, ou qu'elle ne prît le parti d'évoquer les manes de ce grand artiste, afin qu'ils lui aidassent à remplir sa place vacante. Ce que je dis d'un seul vous paroitra frappant parce qu'il peut arriver en deux ou trois jours; mais ce que l'on peut dire des peintres d'histoire est à peu de chose près aussi sensible. Qu'ils proportionnent leur nombre aux ouvrages du Roi, et ils seront assurés d'avoir toujours cette glorieuse occupation, et de vendre bien cher au public les distractions qu'ils voudront bien lui accorder, s'il a la vanité de vouloir emploïer des pinceaux qui se réservent pour le Monarque de qui ils tiennent tout ce qu'ils sont. Mais comme l'émulation est ce qui forme et soutient les arts ainsi que les sciences et que la Peinture parmi nous en a besoin plus que jamais pour se relever, on s'attend qu'elle ne se relèvera point, quelque depense que Sa Majesté fasse pour former des sujets, parce que ce Règlement nouveau l'éteint entièrement. La première chose que chacun dit à ce sujet est que nos Académiciens se garderont bien de se donner des compagnons qui se puissent effacer, et ce que l'un d'eux dit tout haut, il est censé que beaucoup d'autres le disent tout bas. On considère ensuite que ceux qui seront reçûs étant foibles, et ne roulant qu'avec des médiocres, il est impossible qu'ils parviennent jamais au grand. Les exemples leur manqueront pour les guider, et tranquilles dans leur état, sans crainte d'être surpassés par des nouveaux venus, ils se contenteront de jouir de leur titre sans s'embarrasser de le soutenir par leurs ouvrages. Enfin on prévoit que les maîtres qui, à proprement parler, n'en auront que le nom, seront incapables de former la jeunesse. Ou ils ne connoîtront point les vrais talens, ou ils leur feront prendre une fausse route, et les personnes qui sçavent combien les hommes sont attachés aux premières idées qu'ils reçoivent, combien il est important

d'avoir de bons principes, doutent fort que le voïage de Rome puisse dans la suite redresser de semblables éleves : ainsi, monsieur, la dépense du Roi deviendra très inutile et on la supprimera ensuite avec la même sagesse qu'elle a été établie.

Voilà, monsieur, ce que l'on augure des nouveautés introduites dans l'Académie, et comme chacun en raisonne à son gré, on prétend qu'il s'y élève un esprit qui, si j'ose me servir des termes de l'apôtre, n'est pas selon la science, un esprit d'empire et de domination totalement contraire à la liberté que demandent et qu'inspirent les beaux arts, un esprit de jalousie et d'intrigue et de cabale, funestes à touttes les compagnies où l'on n'a pas le soin de l'étouffer dans sa naissance. Car l'on fait une grande différence entre le mouvement que cet esprit cause dans un corps, et celui que l'émulation y fait sentir. Celui-ci est un mouvement de fermentation et d'effervescence qui tend avec ardeur à la perfection, celui-là est un mouvement de trouble et de confusion qui aboutit à la destruction du composé.

Ainsi l'on s'attend à voir l'Académie dépérir de jour en jour, ce que l'on prouve par ce raisonnement qui n'est ni long ni obscur. Les maitres de notre siècle ont perdu le bon goût de l'Italie, ou l'ont abbandonné pour faire régner le leur. Ils ne peuvent inspirer à leurs élèves que leurs principes. Ils n'admettront dans leur corps que ceux qui les suivront. Ils n'élèveront aux charges que ceux dont ils seront bien assurés, et si quelque académicien entreprend de se relever des erreurs où il aura été nourri, on le déprimera par la voie du jugement annuel, et jamais les tableaux ne seront admis au Salon. Ainsi le goût nouveau prévaudra, et le pouvoir arbitraire que nous voïons naitre dans l'Académie de la manière la plus fine que l'on puisse imaginer, se soutiendra tant qu'il sera possible. Au reste, monsieur, que ce mot de pouvoir arbitraire ne vous paroisse point trop fort, vous le reconnoitrez aisément lorsque vous voudrez bien considérer que l'on ne passe point d'une extrémité à l'autre sans milieu et que l'autorité de l'Académie renfermée dans un certain nombre d'académiciens, est le juste milieu entre l'autorité appartenante au corps entier, et l'autorité concentrée dans le chef. Le premier et le plus grand coup de pouvoir arbitraire, est donc de dépouiller la totalité de ses droits pour les resserrer dans un certain nombre : c'est ce qu'opèrent les nouveaux réglemens. Il sera facile ensuite de réduire ce nombre à moins de têtes ; et les juges et députés s'habituant à prendre le mot de leur chef, la monarchie despotique se trouvera établie parmi nos peintres, comme elle le fut chez les Romains par la politique adroite d'Auguste.

C'est ce qui désole nos amateurs. Mais un bruit se répand, qui doit les consoler. Les grandes intentions du Roi, traversées par ces reglemens inconsidérés, produiront leur effet d'un autre côté, en faisant fleurir dans une autre Académie la liberté et le bon goût que l'on veut éteindre dans celle-ci. Vous sentez déjà, monsieur, que ce que je dis ne peut tomber que sur l'Académie de Saint-Luc. Elle est sous la protection de M. le comte d'Argenson, et plusieurs personnes soutiennent que ce grand ministre a formé le dessein de la faire sortir de l'obscurité où l'Académie roïale l'avoit plongée. On y formera, dit-on, un corps d'académiciens distingué des autres maitres, et pour lui inspirer une noble émulation, il ouvrira toutes les ans un Salon où il exposera ses ouvrages au public. La rivalité qui naitra tout aussitôt entre les deux Académies réjouit d'avance le public qui en espère de très-grands fruits, car on ne doute point que la nouvelle ne profite avec soin des pertes que fera l'ancienne, et que ceux que l'Académie roïale aura dédaignés ne s'unissent volontiers à l'Académie de Saint-Luc, lorsqu'ils ne craindront plus de fraterniser avec les marchands de toile et de couleur. Qui sçait même si plusieurs des jeunes gens qui reviendront de Rome ou de ceux qui se seront formés ici voudront courir les risques d'un refus mortifiant, et n'aimeront pas mieux s'adresser tout de suite à Saint-Luc où ils seront gratieusement accueillis, que d'aller essuïer la morgue d'un peintre ordinaire du Roi, peut-être leur inférieur de beaucoup, dont les yeux jaloux ne considéreront leur ouvrage que du plus faible côté ? Un raïon de la faveur du Roi dirigé par ce sage ministre sur cette Académie suffit pour produire cet effet. *Honos alit artes*, l'honneur nourrit les arts, il allume le feu dans le cœur des artistes, et le désir de l'acquérir leur fait faire des efforts dont ils ne se seroient jamais crû capables. Ces efforts sont toujours couronnés; car l'estime du public ne suit ni la naissance des artistes ni leurs habits somptueux, ni leur belle dépense; mais, uniquement attachée au mérite réel des ouvrages, elle est le prix glorieux que remportent tous ceux qui suivent constamment et avec ardeur la route qu'elle leur indique en prenant pour guides ceux que de tout tems elle a nommé pour leurs maitres. Il ne s'agit donc que de purger cette Académie de ce qui a pû l'avilir et de mettre ses membres en état de se faire connoitre; c'est ce dont vous et moi, monsieur, et tous ceux qui pensent juste peuvent se reposer sur les lumières du ministre qui a conçu un si beau dessein et sur l'autorité que le Roi lui a confiée. Ainsi sans me charger de vous instruire de tous les arrangemens divers que chacun imagine pour faire fleurir cette Académie, bornons-nous à admirer la puissance roïale qui lorsqu'une compagnie commence à

vieillir et touche à son déclin, en suscite une nouvelle par ses regards bienfaisans; comme la Providence qui, lorsqu'un astre se couche, en fait lever un nouveau pour l'ornement du ciel et l'utilité de la terre.

J'ai l'honneur d'être, etc.

DE QUELQUES ARTISTES BOLONAIS CÉLÈBRES

EN 1504.

TRADUCTION D'UN PASSAGE DU VIRIDARIO DE PHILOTHEO ACHILLINI.

On connaît dans l'œuvre de Marc Antoine une pièce de ses premières manières qui représente le portrait d'un homme jouant de la guitare; Bartsch, qui le catalogue sous le n° 469, ne l'explique pas. M. Delessert, dans la notice de sa belle publication photographique de reproductions des Raimondi publiée en 1853, donna le nom du modèle qui est un certain Philotheo Achillini; bien avant lui Mariette, mais sa note était encore inédite, l'avait donné également (*Abecedario*, IV, 1857-8, p. 255). Tous deux l'avaient tiré d'un poëme d'Achillini lui-même, dans lequel il est peut-être bon de prendre autre chose que les vers consacrés à son portrait.

Cet Achillini qui s'appelait Jean et qui se donna le surnom de Filoteo était né en 1466 à Bologne (1); il était donc compatriote du graveur. Son poëme du Viridario ou du Verger, — il fonda en 1511 à Bologne une académie sous ce même nom, — fait très-bien d'être rare, car il est illisible; je l'ai parcouru tout entier et je pourrais donner aux lecteurs de la Revue l'ennui d'une savante analyse qui pourrait être inexacte sans danger, car personne ne serait assez ennemi de soi-même pour la vouloir contrôler; aussi me bornerai-je, avant de donner la traduction du passage relatif aux artistes bolonais, à quelques détails bibliographiques.

La fin du poëme indique la date de sa composition qui fut terminée la nuit de Noël 1504; son frère, Gioanne Philotheo, « second fils de Claudio Achillini Bolonais » — son père et son frère aîné, Alessandro, étaient écrivains comme lui, — le dédia à Jean de Médicis, alors cardinal. Celui-ci était pape sous le nom de Léon X quand le livre fut publié à Bologne par Hieronymo de Plato, Bolonais, qui en termina l'impression le 24 décembre 1513. C'est un bel in-4° de six et CXCVII feuillets. Le passage qui va

(1) Mazzuchelli, *Scrittori d'Italia*, I, 108.

suivre commence à 187 recto et finit à 189 recto. Je l'ai traduit très-simplement; le poëme d'Achillini, écrit en octaves aussi creuses que boursouflées, est plein de chevilles, de périphrases obscures, de formules oiseuses; je n'avais pas à en changer le caractère et je ne donne pas les vers pour de la poésie, mais pour un témoignage historique original, perdu dans un livre trop rare pour qu'il n'y ait pas quelque curiosité à le recueillir en entier dans un recueil spécial où il sera plus accessible. Malvasia, dans le premier volume de sa *Felsina pittrice* publié en 1678, et, avant lui, Gio. Antonio Bumaldi dans son livre : *Minervalia Bononiensia, civium anademeta, seu bibliotheca Bononiensis cui accessit antiquiorum pictorum et sculptorum Bononiensium brevis catalogus,* petit volume in-16 publié en 1641, dont le lecteur curieux fera bien de comparer les notes avec le texte du poëme, s'en sont déjà servis, mais il est toujours bon d'en avoir le texte même.

Anatole de Montaiglon.

« La peinture est au nombre des arts libéraux — et, bien que l'on ait coutume de n'en compter que sept, elle est le huitième — elle qui a le don de la belle imitation, et surpasse la nature — d'une telle façon que, si on la méprise, elle a le droit de s'en plaindre. — Aussi l'industrieuse Bologne s'efforce-t-elle — parce qu'elle est esclave de la vertu, de s'embellir de cet art. — Si autrefois Rome était la première dans la peinture, aujourd'hui Felsina (1) y a plus d'estime.

« Les faits montrent bien que ce n'est pas un dire en l'air, — que Bologne mérite bien ce rang. — Le *Francia* (2) a produit beaucoup d'œuvres pour en témoigner; — dans la sculpture il touche le vrai but, — et avec son burin, il rend la balance

(1) Le livre du comte Malvasia, qui est consacré aux seuls peintres bolonais, s'appelle la *Felsina pittrice.*

(2) Voir, sur le Francia, la vie de Vasari dans la nouvelle édition de Florence, VI, 1-28; Bumaldi, 249-251, et dans Malvasia, I, les renvois de sa table, p. 515. Il faut ajouter ce fait curieux que le Francia est l'auteur des caractères italiques contrefaits par les Aldes; Mariette (*Traité des pierres gravées*, p. 116) l'avait soupçonné; M. Panizzi, le savant directeur du British Museum, l'a prouvé dans un élégant opuscule, imprimé à Londres en 1858 à 250 exemplaires non destinés au commerce et dont nous donnerons une traduction aux lecteurs de cette Revue. — Par ce que l'Achillini dit de la sculpture et du burin du Francia, il fait entendre ses travaux d'orfévrerie.

égale. — Je n'omettrai pas le *Costa* (1), bien qu'il soit Ferrarais ; — il a demeuré à Bologne presque toute sa vie, — et son œuvre fait voir combien il a de grandeur.

« Je ne tairai pas *Guido* (2), bien que la mort cruelle—ait coupé sa vertu dans sa fleur, — à la façon de l'orage qui détruit les récoltes — et prive le paysan de la semence et du fruit ; — mais il existe une seconde vie — puisque *Guido* fait revivre la Lucrèce morte. — O la belle tromperie! Le portrait de Galeazzo — est peint comme la nature et honoré comme elle-même.

« Son frère *Amico* (3) avec ses traits et ses coups de pinceau — remplit tout le champ de ses ornements à l'antique — peints dans les grottes de Rome — et plus bizarres que le revers d'une médaille ; — bien qu'il soit jeune, ses œuvres sont savantes, — et quelques-uns veulent qu'il soit l'égal des anciens ; — je ne passerai pas sous silence un autre de ses mérites, — sa promptitude de pinceau qui me plonge dans l'étonnement.

« *Giovan-Antonio* (4) dessine et d'une couleur — belle il embellit tous ses dessins. — *Cesare* (5) est arrivé à une telle valeur, — qu'il a porté ses travaux aussi loin qu'on peut aller. — A dessiner d'après nature le *Crevalcore* (6), a la valeur — de Zeuxis dont les fruits trompaient les oiseaux. — Je n'oublierai pas non plus *Biasio* (7) qui égale — Orphée par son chant et Parrhasius par son pinceau.

« *Giacobo, Claudio* et *Bettin* (8), qui a gravé en médaille — l'*Hercule à deux têtes*, viennent ensuite, gracieux — et jeunes artistes, dont le génie est porté à représenter les traits avec une extrême délicatesse. — J'en donnerai comme témoignage leurs nombreux ouvrages, — leurs têtes de face, de trois quarts et de profil ; — le relief en est beau, les ombres douces, sans arrêts violents (*non tagliate*), — mais d'une juste mesure et se fondant harmonieusement.

(1) Voir le Vasari de Florence, IV, 239-46 ; Bumaldi, 247-8 ; Malvasia, I, 58-60.
(2) Guido Aspertini. Bumaldi, 246 et Malvasia, I, 145.
(3) Bumaldi, 246-7 ; Malvasia, I, 141-144.
(4) Bumaldi, 244, Malvasia, I, 31.
(5) Bumaldi, 244 ; Malvasia, I, 31.
(6) Antonius de Crevalcorio. Bumaldi, I, 243.
(7) Blasius Pupinus ; Bumaldi, I, 248-9 ; Malvasia, les renvois de la table II, p. 519.
(8) Bumaldi, 244.

« Dans la sculpture il y en a un qui surpasse tous les autres — dans la ronde bosse comme dans le bas et le demi-relief; — il a produit tant d'ouvrages si profondément beaux — qu'auprès d'eux la nature devient faible — parce qu'il est impossible d'atteindre à leur valeur. — Il n'y a pas un ancien qui le surpasse. — Son nom est *Gioan-Francesco* (1), et l'on ne se souvient — de personne qui tienne un tel mérite dans l'ombre et le silence.

« Il y a *Antonio Piffer* (2), dont le dessin est divin et qui est un orfévre admirable. — On ne doit pas taire non plus le *Gavardino* (3), — ce jeune homme si remarquable dans divers arts — et par ses ouvrages au repoussé (*mo relevo*) et par son doux burin, — de l'effet desquels chacun peut juger. — Que dirai-je de *Vincenzo* (4) qui dans la sculpture — fait de telles choses que la nature en doit être étonnée.

« Les deux *Baroni* (5) sont des êtres rares dans le monde; — *Anchise* (6) suit dans son dessin les justes règles. — Je louerai aussi *Marcantonio Raimondi* (7) — qui imite les vestiges sacrés des anciens — par son dessin et par son burin nombreux et profond, — ainsi qu'on le voit dans ses belles planches de cuivre. — Il a fait en gravure mon portrait, — comme j'écris (8), — et l'on hésite entre elle et moi pour savoir lequel est vivant.

« Il y en a un autre, qui est rare aussi dans le monde. — Il

(1) Bumaldi, 243-4.
(2) Bumaldi, 244.
(3) Bumaldi, 244-5.
(4) Bumaldi, 248.
(5) Bumaldi, 244.
(6) Bumaldi, 244.
(7) Sur Marc Antoine je renverrai pour le catalogue à Bartsch, pour l'appréciation à M. Renouvier dans son beau livre des *Types et manières des maîtres graveurs*, et surtout à Mariette (*Abecedario*, IV, 236-237) et dans le même volume l'article de Raphaël *passim*. Bartsch a connu et copié un premier travail de Mariette, et ce que son article a de meilleur vient des notes de celui-ci; mais les additions de Mariette, postérieures à ce que Bartsch a eu entre les mains, font que l'article de l'amateur français est plein de faits et de jugements nouveaux, bien qu'il n'ait paru qu'en 1858, c'est-à-dire quarante-quatre ans après le volume de l'iconographe allemand, publié en 1813.
(8) *Come io scrivo*. Il faut comprendre, *ainsi que je l'écris dans ces vers* et non pas *il m'a représenté en train d'écrire;* Marc Antoine n'a gravé qu'un portrait d'Achillini, et les mots *in rame* montrent que celui-ci parle bien d'une gravure et non d'un dessin.

sculpte les cornalines et les calcédoines, — et sa gravure est tenue très-chère — parce qu'elle va de pair avec celle des anciens. — Celui-là est *Matheo* (1), si admirable dans son art. — Il y en a deux autres encore, mais qui sont d'autres nations, — et l'on en peut faire une grande estime : — l'un est *Gioantonio* et l'autre le *Tagliacarne* (2).

« Il en est d'autres dont le génie est tout à fait particulier ; — ils font en bois des œuvres qui vous étonnent ; — ce sont *Giacobo* et ses frères, et celui d'*Augustino* (3) ; — je ne saurais exprimer leurs figures et leurs perpectives (4) — qui paraissent vivantes et véritables. *Arduino* (5) — mérite d'être aussi compté parmi les excellents ; on sait qu'il a aussi un autre mérite : — il connaît les plantes et sait leurs propriétés.

« Que dirai-je de *Philippo* (6), qui, avec son tour, — produit des choses merveilleuses ? Il travaille l'ivoire — d'une façon telle, que dans cet art tous les autres restent au-dessous — et que chacun dans sa stupeur s'avoue vaincu. — Le *Totilo* a des fourneaux et des cornues, — non pas pour faire le mercure, mais ce qui vaut mieux, — pour faire des huiles, des eaux et d'autres choses — qui ont du prix pour le gentil courtisan. »

(1) Bumaldi, 245 ; Mariette, *Pierres gravées*, dans son chapitre des gravures modernes l'appelle Marc Attio Moretti.

(2) Jacopo Tagliacarne de Gênes. Mariette, *Pierres gravées*, et Soprani, *Vite dei pittori Genovesi*, p. 20 Tagliacarne ne serait-il pas un surnom qui se rapporterait à son talent de faire paraître les chairs vivantes dans les portraits de ses camées ?

(3) Bumaldi, 249.

(4) Ceci veut probablement dire qu'ils mettaient des perspectives d'architecture dans leurs bas-reliefs et l'on en peut avoir quelque idée en se rappelant les bizarres fantaisies d'architecture sculptées un peu plus tard dans les arcades aveugles du rez-de-chaussée de la Sarola di San Rocco à Venise ; les détails d'ornementation sont du plus joli goût et de l'élégance la plus légère ; mais le parti est absurde et la singularité s'augmente encore à la vue des lions naïvement bénins qui viennent montrer aux premiers plans leurs maladroites et trop honnêtes figures, pour prouver une fois de plus, toujours en vain, il est vrai, qu'un art spécial ne peut que perdre à vouloir sortir de ses conditions naturelles ; si elles ne lui assurent pas toujours la beauté, qui dépend de la valeur de l'artiste, elles le sauvent au moins de la puérilité et du ridicule.

(5) Bumaldi, 249.

(6) C'est un nom à ajouter au curieux essai que M. de Chennevières a publié sur les ivoiriers.

CORRESPONDANCE.

A M. LE DIRECTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

MESSIEURS LES DIRECTEURS,

Me sera-t-il permis de vous exprimer la surprise que j'ai éprouvée lorsque, en parcourant la livraison de février de votre excellente *Revue des Arts*, j'ai lu, à l'article *Ventes publiques*, « que la *miniature* est un genre de peinture dû à la France, et que les Italiens n'avaient pas même de terme dans leur langue pour le désigner? »

J'avais déjà rencontré cette étrange affirmation dans le *Dictionnaire des Arts* par Watelet au mot MINIATURE. Mais je ne m'y étais pas arrêté, sachant le peu d'importance qu'il faut attacher aux paroles d'un écrivain presque oublié et, en tout cas, d'une autorité douteuse; il en est tout autrement pour moi maintenant que la proposition est reproduite dans un recueil tel que le vôtre, jouissant d'une considération grande et méritée, et qu'elle sort de la plume d'un écrivain habituellement judicieux, appréciateur impartial, froid dans ses jugements.

Craignant de provoquer une nouvelle tempête, je m'abstiens de contester de prime abord cette prétention. Pour avoir été formulée d'une manière aussi absolue, elle doit être appuyée sur des raisons plus positives que celle déduite de la fantaisie d'un poëte qui, emporté par le souffle de l'inspiration et par l'exigence de la rime, a fait une périphrase là où il pouvait exprimer sa pensée au moyen d'un seul mot. Je serais très-désireux de connaître ces raisons; je crois qu'en accédant à ma demande, votre collaborateur rendra un service signalé à l'histoire de l'Art qui se trouvera ainsi réformée sur un point capital. Je me réserve la faculté de les peser et de les réfuter si elles ne me paraissent pas convaincantes, et j'espère que vous voudrez accueillir avec votre impartialité accoutumée les efforts que je pourrais faire non pour la défense de la priorité de l'art italien, mais pour celle de la vérité historique.

En attendant je vous prie, etc.

SEBASTIANI.

Paris, 3 mars 1860.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Cabinet d'estampes de M. Thiers.— La peinture sur lave. — Premiers temps de la formation du Musée du Louvre. — Détails sur l'orfévrerie au temps de Mazarin. — Les Saint-Aubin. — Marin Benard, graveur en médailles. — Deux aigles en grés rouges d'Ohmacht.— Objets d'antiquité. — Nécrologie : Raffet; J. J. Champin. — Ventes publiques.

.˙. M. Paul Lacroix, un des directeurs de cette Revue, va publier, à la librairie de madame veuve Renouard, à Paris, un *Annuaire des artistes et des curieux*, qui doit être le premier volume d'une collection très-utile et très-intéressante. Ce volume, grand in-8° de 400 pages environ, renferme des articles de MM. Arsène Houssaye, Paul Mantz, Henry Martin, Eudore Soulié, Frédéric Villot, Paul de Saint-Victor, Faucheux, Horsin Déon, Gustave Brunet, etc. Il renferme, en outre, beaucoup de renseignements nécessaires aux personnes qui s'occupent d'art.

.˙. On nous communique un extrait du travail de M. Faucheux sur les cabinets d'estampes de Paris. Il s'agit ici de celui de M. Thiers, le célèbre historien du Consulat et de l'Empire. On aime à voir un homme politique d'un si grand esprit, d'une si prodigieuse intelligence, d'une si haute capacité, s'adonner avec tant de persévérance et de goût à l'étude des beaux-arts.

« Il est très-rare qu'un amateur accorde une égale attention à toutes les divisions des beaux-arts : ordinairement son goût, sa passion, se concentrent sur quelques objets seulement; ainsi les uns recherchent les bronzes, les autres les estampes, quelques-uns les tableaux. Il y en a même qui subdivisent les genres, et, par exemple, dans les tableaux, ne s'attachent qu'à une école. Ce ne sont plus des amateurs dans le sens complet du mot, ce sont des curieux.

« Il est bien plus rare encore qu'un homme de goût soit attiré vers les merveilles des beaux-arts par un motif raisonné; le plus souvent, c'est par son organisation même, par une plus grande aptitude à sentir la beauté d'une œuvre d'art; instinct merveilleux qui est la première qualité d'un artiste. On est donc heureux de rencontrer parfois une collection formée avec le goût le plus délicat et toute la science d'un homme profondément instruit.

« M. Thiers, en réunissant les objets d'art qui ornent son cabinet, a

voulu avoir sous les yeux la plus belle expression de la civilisation à toutes les époques chez les différents peuples qui ont cultivé les beaux-arts. Cette réunion donne lieu souvent à des comparaisons du plus grand intérêt. Il y a, par exemple, dans le cabinet de M. Thiers, des vases chinois du XIIIe siècle, ayant promené leur fragilité à travers une longue suite d'années, et qui nous sont parvenus merveilleusement conservés. Ils sont aussi remarquables par la beauté du dessin que par la fraîcheur et le brillant du coloris, bien supérieurs, sous tous les rapports, à ce que la Chine produit aujourd'hui. Ainsi les beaux-arts, en Chine, sont en pleine décadence. Dieu fasse qu'on n'en dise pas autant de nous dans cinq cents ans!

« Les œuvres des artistes italiens tiennent une place distinguée dans ce beau cabinet; on y admire des sculptures en terre émaillée des Della Robbia, des bronzes originaux des plus grands maîtres, et, au premier rang, une Madone de Michel-Ange d'un prix inestimable. M. Thiers possède aussi un choix d'estampes qui suffiraient seules à faire la réputation du cabinet d'un amateur. L'œuvre de Nanteuil, l'œuvre d'Abraham Bosse, l'œuvre de Callot, l'œuvre de Stefano Della Bella; puis encore les portraits les plus authentiques des hommes célèbres de tous les pays, surtout les portraits des hommes politiques, des grandes illustrations littéraires, et de tout cela les plus belles épreuves qu'on puisse voir. Peu de dessins; on y remarque cependant de belles copies des tableaux des maîtres les plus renommés de l'Italie; la Dispute du Saint-Sacrement, première fresque que *Raphaël*, alors âgé de vingt-cinq ans, fit à Rome pour une chambre du Vatican; l'École d'Athènes, du même; la Communion de saint Jérôme, du *Dominiquin*; le Jugement dernier, de *Michel-Ange*. Ces dessins, commandés par M. Thiers, ont été faits à Rome par deux artistes français très-habiles; ce sont tout simplement des dessins au crayon noir, rehaussés de couleurs au lavis; on croirait difficilement, sans l'avoir vu, avec quelle perfection on peut, par ce moyen, produire l'effet du tableau lui-même.

« On ne peut avoir la prétention d'indiquer ici, même en gros, toutes les raretés qui décorent le cabinet de M. Thiers; il faut cependant ajouter à ce qui vient d'être dit, qu'on y trouve l'accompagnement obligé de toute collection raisonnée, c'est-à-dire de bons livres, dont beaucoup sont très-rares, non de ces raretés à la mode d'aujourd'hui, qui n'apprennent rien et dont tout le mérite est dans un titre bizarre, mais des livres utiles et portant avec eux un enseignement. C'est bien dans ce sens que nos ancêtres en curiosité composaient leurs bibliothèques, ainsi que

nous le montrent les beaux catalogues de *de Thou*, du *comte d'Hoym*, de *Secousse*, de *Cisternay Dufay*, etc.

« En résumé, le cabinet de M. Thiers peut être compté parmi les plus beaux de Paris, et c'est assurément un des mieux composés. »

⁂ Voici la réclamation que M. J. Jollivet a cru devoir adresser au *Constitutionnel* qui lui avait attribué l'invention du procédé de la peinture sur lave. Cette lettre, intéressante au point de vue de l'art, fait honneur au caractère à la fois modeste et loyal de son signataire.

« Monsieur le gérant,

« Vous annoncez, dans le numéro du 6 décembre 1859 de votre estimable journal, que « l'on exécute en ce moment de nouvelles peintures sur lave, sous le porche de Saint-Vincent-de-Paul, à gauche du tableau de la Sainte-Trinité, par M. Jollivet, inventeur de ce nouveau procédé de peinture, » et j'espère que vous voudrez bien insérer la rectification que j'ai l'honneur de vous adresser à ce sujet.

« La découverte de la peinture en émail sur lave remonte à l'année 1827. Elle est due aux recherches de MM. Mortelègue et Hachette, qui sont morts aujourd'hui. Je ne puis donc, monsieur, accepter l'honneur que vous me faites en m'attribuant cette précieuse invention, et je dois ajouter que je n'ai fait, en la mettant en pratique par les ordres de M. le préfet de la Seine, que réaliser les prévisions de l'architecte de l'église de Saint-Vincent-de-Paul qui, dès 1833, avait conçu le projet d'appliquer les ressources conservatrices de la peinture en émail sur lave à la décoration du porche de l'édifice qu'il s'était chargé de construire. Les peintures dont vous avez bien voulu entretenir le public sont terminées ; elles ne couvriront que le tiers de la décoration projetée, et le travail dont on s'occupe en ce moment consiste seulement dans la mise en place de six tableaux destinés à compléter la paroi principale.

« Vous apprécierez certainement, monsieur, le motif de cette lettre qui me permet de vous remercier de votre bienveillant intérêt, et vous me permettrez de joindre aux renseignements fort incomplets que j'ai l'honneur de vous adresser sur l'origine d'une découverte qui met les œuvres de la grande peinture à l'abri de la destruction, les éloges mérités par le fils de M. Hachette pour le concours intelligent qu'il m'a prêté dans mon entreprise.

« Daignez agréer, monsieur le gérant, l'expression de mes sentiments de considération distinguée. J. Jollivet.

« Paris, le 6 décembre 1859. »

∴ Les renseignements sur les premiers temps de la formation du Musée du Louvre manquent presque totalement. On trouve à ce sujet quelques détails curieux et nouveaux dans un ouvrage anonyme de J. H. Meister, intitulé : *Souvenir de mon dernier voyage à Paris* (Paris, Fuchs, an V de la république, in-12). Cet ouvrage peu connu fut écrit vers la fin de 1795, c'est-à-dire deux ans après l'ouverture du *Muséum français*, créé en juillet 1793. Voici le passage qui nous intéresse :

« Daignez me suivre au nouveau Muséum projetté déjà sous le ministère de l'abbé Terray, que M. Dangivilliers auroit pu faire achever, il y a plus de dix ans, avec la vingtième partie des dépenses faites pour embellir le triste Rambouillet, ou pour déparer les beaux jardins de Versailles. Qui sait même si ce Muséum, exécuté avec toute la magnificence dont l'entreprise étoit susceptible, n'eût pas sauvé la monarchie, en donnant une idée plus imposante de ses vues et de ses moyens, en distrayant beaucoup d'esprits inquiets, en attachant davantage aux faveurs de l'ancien régime et les lettres et les arts, et tous ceux qui les cultivent et tous ceux qui les aiment.

« Ce Muséum n'est pas encore sans doute ce qu'il pourroit être, ce qu'il peut devenir; il n'est pas éclairé comme les artistes ont toujours désiré qu'il le fût, par en haut; l'arrangement prête à beaucoup de critiques; on l'a déjà bouleversé plusieurs fois; la présidence du comité qui surveille cet établissement, ainsi que toutes les autres charges de la République, se renouvelle très-fréquemment, si je ne me trompe, tous les trois mois; et tout changement de règne veut se signaler au moins par quelque petite révolution. Telle que je l'ai vue cependant, c'est toujours une superbe galerie; on y voit réunis les plus beaux chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture que renfermoient ci-devant les châteaux de Versailles, de Trianon, de Saint-Cloud, du Luxembourg et d'autres, quelques églises de la capitale et des provinces, sans compter un assez grand nombre de tableaux qui n'étoient presque point connus, parce qu'on les avoit laissés entassés et couverts de poussière dans les greniers de l'Intendance des bâtimens. On y voit aussi depuis peu les magnifiques tableaux enlevés au Stadhouder, entre autres, la célèbre vache de Paul Potter, d'admirables Ruisdael et les plus grandes compositions que Wouwerman ait jamais faites, avec quelques modèles très-soignés en stuc de maisons chinoises et de palais indiens acquis au même titre. Il n'y a pas longtemps que cette galerie étoit sous quelques rapports plus considérable encore. On y avoit placé les plus beaux tableaux de la collection de plusieurs particuliers victimes de la tyrannie ou mis injustement sur

la liste des émigrés. La justice ou la clémence du gouvernement actuel les a fait restituer aux anciens propriétaires, ou bien à leurs légitimes héritiers ; c'est un vide que l'on compte remplir très-magnifiquement l'été prochain par les conquêtes de l'armée d'Italie.

« Ce qui ne laisse pas de donner un sentiment de malaise et d'inquiétude assez pénible, c'est de trouver presque à tous les coins de ce beau Muséum de grandes affiches, pour rappeler sans cesse à ceux qui viennent le voir le respect des propriétés. Ces affiches ne sont-elles pas comme ces annonces si multipliées de remèdes antisiphylitiques? Ce qu'elles prouvent le plus clairement, c'est sans doute combien la maladie dont on veut ou guérir ou préserver est commune.

« Le Muséum n'est ouvert au public que trois jours par décade; les autres jours sont réservés aux artistes, et l'on n'y peut entrer alors qu'à la faveur d'une protection particulière. Ce sont ces jours-là seulement que le véritable amateur jouit à son aise du bonheur de voir et d'admirer tant d'objets rares et précieux. Il y trouve encore un spectacle infiniment intéressant, c'est celui de plusieurs jeunes élèves des deux sexes occupés à méditer et à copier, chacun dans leur genre, ces sublimes modèles du génie et des arts. Qui ne se croiroit pas transporté dans ce moment à l'époque la plus heureuse des beaux jours de la Grèce, surtout en s'arrêtant près de l'embrasure où travaille la jeune Boze, dont la figure ravissante doit fixer d'autant plus tous les yeux, qu'elle semble l'oublier entièrement elle-même, et que son talent, quoique encore à son aurore, promet déjà d'égaler et peut-être de surpasser un jour les Gérard et les Le Brun !

« Parmi les tableaux de la dernière exposition, c'est une chose remarquable que le grand nombre d'ouvrages de femmes ; vous y verrez les noms nouveaux des citoyennes Auzou, Blondin, Bouliar, Capet, Doucet, la Borey, Durieux, Laville, Mirys, Romany, Thornezi, etc. Toutes ne sont pas ou des Guiard, ou des Le Brun, mais plusieurs du moins se distinguent par des compositions pleines de grâce, par des portraits d'une touche piquante et légère, un dessin facile et pur, une étude soignée de belles formes, un choix d'ajustements simples et de bon goût.

« Les tableaux d'histoire qui m'ont le plus frappé sont ceux d'un jeune Girodet, élève de David ; ce sont les conceptions austères et les pensées de son maître avec un coloris, à mes yeux du moins, plus moelleux et plus agréable.

« Le seul tableau relatif à la révolution que j'aye remarqué, ne m'a pas paru d'une invention fort heureuse; c'est *La liberté ou la mort*, par Regnaut. On y voit le genie de la revolution d'une espèce de gradin en

l'air, s'élancer avec beaucoup de roideur à travers un ciel bleu très-foncé, la Liberté d'un côté, le bonnet rouge sur sa lance; de l'autre la figure hideuse de la Mort tenant à la main une couronne de chêne. Il est difficile de démêler ce que l'artiste a prétendu nous dire avec cet étrange groupe, mais il est clair que son tableau n'offre à l'œil qu'un assemblage extravagant de formes odieuses, d'objets de douleur et d'effroi. »

.˙. Dans une longue lettre adressée par Colbert au cardinal Mazarin, à la date du 1er octobre 1659, on trouve le passage suivant, qui doit être recueilli pour l'histoire des arts en France.

« J'ai demandé à deux ou trois orfèvres le prix de la façon de l'or en plats et assiettes, mais il n'y en a pas un qui m'aye demandé moins de 8 livres, en sorte que l'offre du sieur Lescot de le faire à 3 liv. 10 sols ou 4 liv. est sans doute la meilleure.

« M. le chevalier de Mont-Gaillard, qui partit lundi dernier, porte l'une des deux grosses montres que le sieur Lescot a fait faire.

« Je fais travailler aux douze fournitures de cueillères, couteaux et fourchettes d'or que Votre Eminence demande.

« Le sieur Lescot fait travailler à trois espèces d'or, le sieur Courtet à une et moi à deux, en sorte que Votre Eminence aura six espèces d'or toutes différentes.

« Je fais faire outre cela deux épées de fer poli avec de l'or de raport, par Le Gai, fourbisseur du roi, qui seront assurément d'une beauté extraordinaire, mais tous ces ouvrages ne peuvent être achevés que dans deux mois d'ici.

« J'envoie à Votre Eminence d'autres devises pour le Roi qu'a fait le sieur Douvrier, afin qu'elle choisisse celle qui lui agréera le plus. Le sieur Varin travaille cependant aux médailles de dix et cinq pistoles. »

Le cardinal a écrit en regard de chaque article le mot : BON. Puis, il a mis au-dessus du dernier :

« Pour la devise du Roi, il me sembleroit que celle du Soleil, avec les paroles : *Fœcundis ignibus ardet*, serait bonne; néanmoins, je me remets à ce que vous voudrez, après avoir fait examiner toutes les autres aux connoisseurs, et même je vous prie d'en retenir une pour moi parmi celles que vous m'avez envoyées. » Voy. cette lettre dans les additions aux *OEuvres complettes de Saint-Simon*. (Strasbourg, J. G. Treuttel, 1791, 13 vol. in-8, tom. I.)

.˙. Il a été rendu compte dans cette Revue du joli volume que

MM. de Goncourt ont publié sur les Saint-Aubin. Aux renseignements si nouveaux qu'ils ont apportés on peut joindre quelques vers publiés par Sedaine dans la seconde édition de ses Poésies, publiée en 1760. Dans la première (Pièces fugitives de M. S*** 1752) une des trois pièces s'y trouve déjà, mais rien n'indiquait le peintre :

A Monsieur de S. A.

Souvent dans quelques chansons folles
Contre l'hymen j'ai déclamé,
Mais mon cœur n'a point confirmé
Mes téméraires hyperboles.
Toi, que mon choix fit mon ami,
Saint A**, reçois ma défense;
Je ne parle point à demi
Et je signe ce que je pense.

La seconde est plus intéressante :

Stance à M. S. A. pour le prier de faire mon portrait.

Il suffira de la première des cinq strophes.

Quand voulez-vous que ma figure
Aille droite comme un piquet
Se planter en belle posture
Auprès de votre chevalet?
Mon minois, que par conjecture
J'estime moi-même assez laid,
Veut une fois être parfait
Et gagner, par votre peinture,
Le gracieux que la nature
Jadis lui refusa tout net.

Mais la troisième mérite d'être citée en entier :

A Monsieur G. D. S. A.

Laisse tous ces héros d'Homère
Et l'histoire du vieux Laban,
Et cette maligne commère
Qui ne veut point quitter ce banc
Où gisent les dieux de son père.
Crayonne plutôt pour Cythère
Quelque sujet tendre et galant,
Un rien, une esquisse légère
Sur ce quarré de papier blanc.
C'est bon, c'est ce que je souhaite.

Un berger bien fait, vigoureux
Qui roule dans une brouette
L'Amour, le patron des heureux.
Pour fuir ses atteintes cruelles
Je vois voler dans le lointain
De jeunes cœurs un tendre essaim;
Mais, hélas! que servent leurs ailes?
La flèche siffle et dans les airs,
Il n'est cœur qui frappé ne tombe.
Est-ce qu'à Venus le pervers
En veut offrir une hécatombe?
Le mien fuyait, mais l'œil d'Iris
A guidé le fils de Cypris
Et du premier trait il succombe;
Qui comme moi n'eût été pris?
Sur le devant de cette esquisse
Que j'aime à voir pour ornement
Ce chaos, cet enchaînement
Et la nature et l'artifice;
Ces fleurs couvrir nonchalamment
Les bases d'un vieil édifice,
Portiques jadis éclatants
Dont Vulcain, Bellone ou le Temps
A renversé le frontispice.
Amis, dans nos amusemens,
Profitons de cette peinture;
Un peu d'art nous rend plus charmans,
Mais que le fard des agrémens
Ne cache jamais la nature.

Pour qui connaît Gabriel, ces vers peignent à merveille non-seulement le sujet mais l'effet de son dessein. On croit voir cet Amour railleur changeant en char de triomphe la brouette rustique dans laquelle il se fait traîner; au fond, dans des emmêlements de nuages lumineux ces cœurs volant en troupes et rappelant dans la vapeur les formes humaines, et enfin ces fouillis d'herbes et de pierres, où la fantaisie du pinceau a éparpillé les contrastes pour faire mieux valoir les visions légères qui s'envolent en tournoyant. Sedaine a bien vu et bien dit. Il avait au reste beaucoup de goût pour les arts; outre sa qualité de secrétaire de l'Académie d'architecture, il aura dans l'histoire de notre art français cette honnête valeur d'avoir deviné Louis David, et, dans un moment de désespoir, d'avoir su triompher de sa résolution de mourir de faim.

A. de M.

∴ Nous avons remarqué dans le Recueil des Poésies chrestiennes de

J. D. Colony, intitulé *le Temps de loisir* et publié à Lyon vers la fin du XVIe siècle, le sixain suivant :

Quand de Marin Benard je vois le moulinet,
Avec lequel il grave et burine si net
Le cuivre, l'or, l'argent, et l'acier et la pierre,
Quand je voy les beaux faicts dont il est l'inventeur
Je di que du haut ciel l'homme reçoit grand heur
Qui le fait vivre au temps que Benard vit sur ce terre.

Il résulte de ce sixain que Marin Benard était un habile graveur en médailles et en pierres fines, comme Aubin Olivier, qui vivait à la même époque et qui fut le prédécesseur de Nicolas Briot.

∴ Dans le recueil des Poésies de Marc-Claude de Buttet, gentilhomme savoisien, recueil fort rare qui manque à la plupart des bibliothèques publiques et dont l'auteur est à peu près inconnu, quoiqu'il ait eu de son temps une réputation presque égale à celle de Ronsard, on trouve un sonnet adressé au peintre Janet. Ces poésies ayant été imprimées à Paris en 1560, il faut reconnaître que ce peintre est François Clouet, dit Janet, le plus célèbre des artistes de sa famille, né vers 1510, mort en 1580. Voici le sonnet en question, dans lequel le poëte lui demande de faire le portrait de sa maîtresse qu'il nomme Amalthée.

Dore en avant tu seras notre Apelle,
Docte Janet, qui d'un pinceau savant
En tes tableaux as ja mis en avant
Les hauts portraits que la Grece nous cele.
Or si tu veux que ta gloire immortelle
Avec les ans ne s'en aille coulant,
Peins, je te pri', le visage excellent
De la beauté sur toute beauté belle
Peins-la, sans plus à mon dam retarder :
Mais garde-toi de trop la regarder.
Ah ! trop ingrat te serait ton ouvrage,
Car en voiant un doux regard si beau
Tu serois fet Pygmalion nouveau
Mourant en vain d'une tant belle image.

∴ M. Abel de Pujol vient de terminer le beau plafond de la bibliothèque impériale du nouveau Louvre et les plafonds du grand escalier de l'école des Mines.

∴ Le rapport de M. Léon Renier lu dans la séance annuelle de l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres relatif au concours des anti-

quités nationales en 1859, atteste que les travaux archéologiques de ce genre sont en progrès. L'année dernière on comptait 64 ouvrages envoyés au concours ; cette année il y en a 83, et plusieurs sont des travaux d'un grand intérêt et d'un mérite incontestable. Il faut féliciter l'Académie de son zèle à susciter des recherches sur cet objet. Tout ce qui rappelle aux générations actuelles que la France ne date pas d'hier mérite d'être encouragé.

∴ On lit dans le *Courrier du 'as-Rhin* :

« On vient de placer sur les deux piliers d'entrée de la cour d'honneur de l'hôtel de la préfecture de Strasbourg deux magnifiques aigles en grès rouge de Vosges. Ces deux sculptures, qui sont dues au ciseau de l'illustre Ohmacht, sont du style le plus monumental et le plus grandiose ; elles ne seraient sans doute pas déplacées à côté des antiques les plus remarquables, tant elles sont vigoureusement senties et largement exécutées ; aussi n'hésitons-nous pas à affirmer qu'on peut les classer parmi les œuvres les plus distinguées dues au talent de l'artiste éminent dont la renommée a si vivement rejailli sur sa patrie d'adoption.

« Ces aigles avaient été exécutés pour être posés en tête de l'ancien grand pont du Rhin ; mais, par suite des événements de 1815, ils n'avaient jamais été placés, étaient restés enfouis et en quelque sorte perdus dans les magasins du génie, où M. Morin, architecte du département, a eu le bonheur de les découvrir pour les mettre à l'endroit où chacun peut les admirer aujourd'hui ; disons encore que cette place est si heureusement choisie qu'ils semblent avoir été faits pour elle, et qu'il aurait été impossible d'imaginer une décoration mieux appropriée.

« Une singulière coïncidence, c'est que la découverte de ces belles sculptures corresponde au moment où l'on construit un autre pont sur le Rhin, mille fois plus hardi et plus remarquable à tous égards que le premier. »

∴ On lit dans le *Courrier du Bas-Rhin* :

« L'Académie royale des sciences de Munich vient de faire procéder à une enquête, dans la Bavière rhénane, sur une affaire qui présente également un assez grand intérêt pour l'Alsace, ou du moins pour tous ceux qui, en Alsace, prennent de l'intérêt aux questions historiques et archéologiques concernant les contrées des bords du Rhin. Elle a voulu savoir où se trouve la fabrique d'objets antiques qui, depuis un certain nombre d'années, est parvenue à écouler dans les pays rhénans et en Allemagne

une grande quantité de poteries, de statuettes et d'autres objets d'origine prétendue romaine, tandis qu'en réalité ces objets sont confectionnés en plein dix-neuvième siècle. L'Académie des sciences de Munich a envoyé à cet effet dans la Bavière rhénane un de ses membres les plus compétents en ces sortes de matières, M. de Hefner, et celui-ci vient de passer un assez long temps à Rheinzabern et dans d'autres localités pour prendre des renseignements.

« L'origine de cette singulière contrefaçon, sur une grande échelle, d'antiquités romaines, est assez curieuse et prouve qu'il n'est sorte d'industrie qui ne trouve des adeptes et des praticiens.

« On sait que la petite ville de Rheinzabern, à quelques lieues de Spire, est, entre les vieilles cités des bords du Rhin, une de celles dont l'antiquité est le plus incontestable. Elle figure dans les anciens documents historiques de nos contrées rhénanes, dans l'itinéraire d'Antonin et sur la carte théodosienne, et elle a eu, à travers les siècles, la réputation fondée de recéler, sous le sol qui porte les habitations modernes, une foule d'objets antiques provenant encore du temps des Romains. Beatus Rhenanus disait déjà que « ceux qui fouillent la terre à Rheinzabern y trou-« vent des urnes d'argile contenant les cendres des patriciens romains, « des sarcophages, des pierres précieuses gravées et des vases en terre « rouge façonnés par le potier.

« Au siècle dernier, Schœflin constatait également la découverte de beaucoup de débris de l'antiquité romaine à Rheinzabern ; le musée de Schœflin en contenait plusieurs, et des collections intéressantes en ont été faites par diverses personnes à Spire, à Mayence, à Landau. Une des plus belles a été formée par M. de Stichaner, président du gouvernement de la Bavière rhénane ; M. Schweighæuser, notre célèbre philologue et archéologue alsacien ; a fait dessiner et lithographier en son temps un certain nombre de pièces provenant de la même origine. La bibliothèque de Strasbourg possède également des poteries romaines de Rheinzabern, et il y a peu de semaines encore on a trouvé une nouvelle série d'objets fort curieux qui ont été recueillis par M. Mellinger, notaire à Rheinzabern.

« Plusieurs de ces pièces authentiques ont été vendues et revendues ; elles ont eu leur prix commercial, et dès lors on a vu surgir une industrie nouvelle, celle de la contrefaçon. Tout à coup une foule de poteries d'origine prétendue romaine ont été mises en circulation dans la Bavière et la Hesse rhénanes, en Alsace et sur la rive droite du Rhin, et elles ont trouvé des acheteurs parmi les amateurs d'antiquités. Mais la multiplicité

même de ces pièces a éveillé le soupçon, et on n'a pas tardé à acquérir la conviction que, malgré une grande perfection d'imitation, il y en avait beaucoup de fausses, de fabrication toute récente Ces dernières présentaient moins de saillie dans les contours et des bords plus étroits que les originaux. Depuis lors, les poteries romaines de Rheinzabern ont perdu leur crédit dans le commerce d'antiquités, mais la contrefaçon n'a pas moins continué à en produire et à faire ses bénéfices aux dépens de ceux qu'elle parvenait à duper.

« C'est pour mettre fin à ces fraudes et pour en découvrir l'origine que M. de Hefner a été envoyé en mission dans la Bavière rhénane par l'Académie des sciences de Munich, et qu'il vient de faire un séjour de plusieurs mois à Rheinzabern même et dans les environs. D'après ce que nous apprenons, M. de Hefner a pu constater la fausseté d'un certain nombre de pièces qu'il a examinées avec soin, mais il a acquis la conviction que c'est du côté de Mayence et non à Rheinzabern même que se trouve la fabrique mystérieuse d'antiquités romaines. C'est donc Mayence qui se voit aujourd'hui accusée de répandre dans le commerce des antiquités de fabrique moderne, non-seulement des poteries, des bas-reliefs, des statuettes en bronze ou en terre cuite, mais encore des objets d'ivoire. Déjà Mayence était fortement soupçonnée d'avoir fourni un coffret d'ivoire antique, fait avec tant d'art et un tel degré de perfection imitative, qu'il avait été acheté à un prix fort élevé pour le musée de Londres.

« Le gouvernement hessois, aujourd'hui averti que le point de départ de ces nombreuses contrefaçons d'antiquités est à Mayence ou dans le voisinage de cette ville, fera-t-il procéder à une enquête, comme celle qui vient d'avoir lieu dans la Bavière rhénane, afin de rendre au commerce d'objets antiques le caractère de loyauté dont la spéculation l'a privé depuis quelque temps dans les contrées voisines du Rhin? »

∴ Les arts ont fait une grande perte. Un des dessinateurs les plus originaux et les plus spirituels de notre époque, M. Raffet, vient de mourir, à l'âge de 56 ans. Voici quelques lignes bien senties que M. Ambroise Tardieu a consacrées à l'appréciation du talent de cet artiste distingué :

« Nous apprenons la mort de Raffet, l'habile peintre et dessinateur de sujets militaires. Cette nouvelle perte que fait l'art contemporain sera vivement sentie. Raffet a succombé, dans la ville de Gênes, à une maladie dont il portait déjà le germe lorsqu'il avait quitté Paris.

« Raffet (Denis-Auguste-Marie) était né à Paris en 1803; fils d'un officier supérieur, privé de bonne heure de tout appui, animé de l'honorable

désir de venir en aide à sa mère, il entra en apprentissage chez un tourneur en bois du faubourg Saint-Antoine. Son goût pour les arts le lia avec plusieurs peintres qu'il rencontrait le soir dans une école publique. En 1824, il entra dans l'atelier de Charlet; il reçut aussi des leçons de Gros.

« Dans la notice que lui consacre l'*Album*, recueil de photographies publié sous la direction de M. Louis Martinet, nous lisons qu'après avoir concouru deux fois pour le prix de Rome, Raffet renonça aux enseignements de l'école et aux couronnes académiques, pour se consacrer à peu près exclusivement à la lithographie et aux vignettes. Le voyage de Crimée, qu'il fit avec M. Anatole Demidoff, fut pour lui, à son retour, l'occasion d'une publication considérable.

« Parmi ses illustrations on cite notamment l'*Histoire de Napoléon*, par Norvins; une édition de *Walter Scott*, une édition de *Chateaubriand*, des vignettes pour le *Napoléon en Egypte*, etc.

« On sait combien le crayon de Raffet excellait à reproduire la noble simplicité du soldat. Les braves de la République et de l'Empire étaient ses héros de prédilection. Aussi bien que Charlet et que Vernet, il possédait l'allure, les mœurs, la physionomie du troupier, et un certain sentiment qui lui était propre faisait aussitôt reconnaître ses œuvres. Il a exécuté à l'aquarelle un grand nombre de portraits en pied. Ses séries de lithographies sur l'*Expédition de Constantine*, sur l'*Expédition de Rome*, sont dans toutes les mains. Une aquarelle, qui a été retouchée à l'huile, et qui est ainsi devenue un tableau, fait partie, en ce moment, de l'exposition du boulevard des Italiens. Cela est intitulé : *Tambours de la république*. C'est une œuvre charmante comme vérité, comme observation franche et comme exécution pleine de hardiesse. Ces vaillants tambours républicains ont dans leurs proportions microscopiques la vraie allure de héros. Le tambour-major, dont la taille ne dépasse guère six centimètres, est superbe de fierté, et il a bien la confiance qu'il marche à la conquête du monde.

« L'un des souvenirs les plus distincts qui resteront du talent de Raffet, talent poétique et inspiré, c'est la célèbre lithographie intitulée : *Revue des Ombres*. Napoléon Ier passant la revue de ses soldats dans les champs Elysées; les morts qui se relèvent un moment pour acclamer leur général, c'est une touchante et sublime composition, qui restera. Ce sera un des titres de gloire de l'artiste, qui le plus souvent s'est contenté du dessin, de l'aquarelle, ou de la pierre lithographique, pour exprimer des idées qui auraient pu servir de motifs à d'importants tableaux. »

∴ Un de nos plus habiles paysagistes, M. Jean-Jacques Champin, est décédé le 25 février, dans sa 64e année. Élève de Storelli et de Regnier, il excella surtout dans la peinture d'aquarelle, la lithographie et le dessin sur bois. Au salon de 1831, une aquarelle aussi remarquable par son exécution que par sa dimension extraordinaire lui fit décerner la médaille d'or de 1re classe. Parmi ses lithographies, on remarque une *Vue de Constantinople* d'après Gudin, deux grandes cascades d'après Ruisdael, plusieurs sujets de l'Écriture traités à la manière de Martins, etc. Il avait publié plusieurs suites considérables, telles que les *Habitations des personnages célèbres contemporains*, *Paris historique*, un *Voyage à la Grande-Chartreuse*, le *Voyage dans l'Amérique du Sud* de Castelnau, etc. Enfin, comme dessinateur, il fut un des principaux collaborateurs du *Magasin pittoresque*, de l'*Illustration* et des autres publications illustrées qui ont paru dans les vingt dernières années.

VENTES PUBLIQUES. — Il y a un point de vue sous lequel je n'ai pas encore fait connaître l'hôtel Drouot à nos lecteurs : c'est le point de vue économique. Jusqu'ici j'ai beaucoup parlé de ceux qui achètent, aujourd'hui je veux parler un peu de ceux qui vendent, des mésaventures de toutes sortes qui leur arrivent, des déboires qu'ils éprouvent, et enfin des frais énormes qu'ils ont à payer. J'ai dû, pour cela, chercher quelle était l'organisation des commissaires-priseurs et j'ai trouvé une organisation si vicieuse, que je n'hésite pas à dire qu'elle appelle une réforme prompte et radicale.

Les commissaires-priseurs sont, à Paris, à peu près au nombre de quatre-vingts. Ils forment une corporation soumise à une chambre syndicale qui veille aux intérêts de la corporation. Ce n'est point ici le lieu de faire l'historique de cette compagnie, il me suffira de dire, pour l'intelligence de ce qui va suivre, que la chambre syndicale est représentée par un agent chargé de la surveillance générale de l'hôtel, par exemple il doit veiller au chauffage et à l'éclairage des salles; or, si j'en crois les plaintes nombreuses qui s'élèvent de toutes parts, cet agent néglige énormément cette partie *de ses devoirs*. Les commissaires-priseurs sont aidés dans leurs travaux par des clercs ou scribes, qui forment eux-mêmes une société ; ils sont au nombre de vingt-cinq, et chaque jour un commissaire peut venir en louer un au prix de 6 fr. par jour. Les crieurs forment aussi une société, ils sont également au nombre de vingt-cinq et on peut les louer au prix de 5 fr. par jour. Enfin des commissionnaires ou hommes de peine, forment aussi une société; ils sont au nombre de quarante

sous les ordres d'un brigadier, et on les loue 5 fr. chaque jour. Tous ces employés sont indépendants les uns des autres et du commissaire-priseur qui les emploie : de là des conflits. Cela expliquera à beaucoup de personnes qui ne connaissaient pas cette organisation, pourquoi les hommes de peine sont si insolents envers tout le monde, même envers les commissaires-priseurs. Leur insolence et leur grossièreté sont proverbiales, et elles sont si connues, que je n'en parle ici que pour mémoire. Quelques commissaires-priseurs, plus achalandés, ont leurs clercs et leurs crieurs à l'année, mais c'est le petit nombre, et surtout aucun d'eux n'a un homme de peine qui lui soit spécialement attaché.

Les commissaires-priseurs ont le droit de prélever six pour cent sur le produit de la vente. Autrefois il ne leur était accordé que cinq pour cent, ce qui était déjà exorbitant, mais ils ont obtenu un de plus depuis quelques années. Ce qui prouve que ce prix est déraisonnable, c'est que plusieurs commissaires-priseurs transigent pour des ventes importantes et prennent beaucoup moins.

Ces six pour cent n'entrent pas intégralement dans la caisse du commissaire-priseur qui fait la vente ; MOITIÉ est versée à la bourse commune, pour être partagée également entre tous les commissaires-priseurs et c'est ici la plus grosse iniquité que je connaisse. J'ai dit qu'il y avait environ quatre-vingts commissaires-priseurs ; eh bien, sur ce nombre il n'y en a pas vingt qui travaillent et font tout l'ouvrage, les autres ne font rien, absolument rien, et ils ne vivent que du produit de la bourse commune, qui, bon an mal an, rapporte 7,000 à 8,000 fr. Voici, au surplus, un exemple avec des chiffres, toujours plus éloquents en pareille matière que toutes les phrases les mieux tournées. Un commissaire-priseur a, pour un certain laps de temps, versé 20,000 fr. à la bourse commune et n'en a retiré que 1,800 fr. pour sa part. Puisque cet officier ministériel a versé 20,000 fr. et que ces messieurs ne versent que la moitié de ce qu'ils reçoivent, il avait reçu 40,000 fr. d'honoraires, sur lesquels il ne lui est resté entre les mains que 21,800 fr. comme rémunération de son travail ; le reste, c'est-à-dire 18,200 fr. *pris dans la poche du vendeur*, a été distribué à des gens qui n'y avaient aucun droit. Voilà un abus énorme et sur lequel on ne peut pas trop insister ; si, comme je le suppose, il y a environ soixante commissaires-priseurs qui ne font rien, et qui reçoivent chaque année 7,000 fr. de la bourse commune, cela fait près de 400 mille francs par an que payent les vendeurs au delà de ce qu'ils devraient payer. Il y a d'autres abus à l'hôtel Drouot, mais voilà le plus grand, celui qu'il faut d'abord attaquer. J'espère que ces quelques lignes deviendront

matière à discussion; j'espère que mes confrères de la Presse, petite et grande, voudront bien en reproduire au moins le fond; ils viendront ainsi en aide à l'infortune; ils empêcheront ainsi que l'homme de lettres qui vend ses livres, que l'artiste qui vend ses collections, ne soit légalement dépouillé de ce qu'il a eu tant de mal à gagner. Il y a eu telle vente de tableaux, en effet, où les objets ayant été mal vendus, à vil prix, les frais ont été à peine couverts par la vente, et le pauvre propriétaire ne recevait pas d'argent et n'avait plus de tableaux.

Pour donner une idée des frais qu'entraîne une vente à l'hôtel Drouot je citerai une vente d'estampes faite, il y a quelques jours, dans les meilleures conditions. Les pièces ont été très-bien vendues, à des prix inespérés; le produit de la vente, qui fut faite en une vacation, s'est élevé à deux mille francs, et les frais de vente à 545 francs, c'est-à-dire à vingt-huit pour cent. Il n'y a point eu de frais d'annonces, il n'y a eu qu'un petit catalogue de deux feuilles d'impression, soit 32 pages. Si la vente eût mal tourné, ce qui était possible, les frais se seraient élevés à quarante pour cent. La location de la salle, qui est très-petite, entre dans ces frais pour 60 fr.; c'est beaucoup trop cher. Les sept salles nues du premier étage de l'hôtel Drouot ont rapporté 45,000 fr. environ aux commissaires-priseurs en 1859.

Il est vrai que, dans les ventes qui produisent 50,000 fr. ou plus dans une vacation, beaucoup de menus frais se font à peine sentir, tandis qu'ils ont une influence considérable dans les petites ventes. Mais les grandes ventes sont très-rares, tandis que journellement il y a des ventes d'une ou deux vacations qui ne produisent pas plus de 2,000 fr. par vacation, et celles-là sont désastreuses. Il me reste à dire quelle série de petites misères doit parcourir celui qui fait une vente, depuis le moment où il prend la résolution de vendre jusqu'à l'instant où il signe la quittance du commissaire-priseur. Ce sera pour un autre numéro.

⁂ La vente la plus remarquable de ce mois-ci a été celle des différentes choses que lord Seymour a léguées aux hospices. On l'a divisée en plusieurs sections, chacune ayant un catalogue à part. *Les vins*, qui ont été vendus des prix excessifs; *le mobilier; les cigares; les armes; les curiosités; le linge*, enfin *les tableaux et dessins*, seules choses dont je parlerai ici, moins remarquables par leurs qualités que par les prix qu'ils ont été payés. On savait que c'étaient les pauvres qui devaient en profiter et c'est surtout à la charité des acheteurs qu'il faut attribuer ces prix élevés. Quelques-uns ajoutent que le désir de posséder un dessin,

un tableau ayant appartenu à un homme qui s'était fait une si singulière réputation, n'a pas été entièrement étranger à l'ardeur des enchères. Il est possible qu'il y ait eu quelque chose comme cela, mais en résumé l'argent est tombé dans la bourse des pauvres : donc tout est pour le mieux.

Le tableau qui a obtenu les honneurs de la séance est un tableau de *Bonnington* qui représente Henri III recevant l'ambassadeur d'Espagne. Tableau qui a été beaucoup trop vanté ; on l'a comparé à *Paul Véronèse*, c'était une bonne plaisanterie à l'adresse des enthousiastes ; le plus faible tableau de Paul Véronèse vaut cent fois le tableau de Bonnington. Il a été adjugé au prix énorme de 49,000 fr. ; c'est un étranger qui l'a acheté. Il avait pour concurrent M. le duc de Galliera. Une jolie composition d'*Ary Scheffer*, la Sœur de charité, a été vendue 12,600 fr. L'atelier de Rembrandt, par *Robert-Fleury*, 4,550 fr. Une Vue des bords de la Seine, par *Bonnington*, 2,500 fr. Une Vue de ville, du même, 6,000 fr. Mentchikoff et Pierre le Grand, un médiocre tableau, par *Claudius Jacquand*, a été vendu 1,575 fr. Une Marine, effet d'orage, par *Gudin*, 1,300 fr. Une nature morte, par *Géricault*, 1,450 fr. Un Lion, par le même, 1,300 fr. Un Canal glacé, par *A. Schelfout*, 1,700 fr. Un Troupeau dans la campagne de Rome, par *Verboeckhoven*, 1,510 fr. Étude de chevaux vus par la croupe, par *Géricault*, 1,000 fr. Étude de chevaux vus de face, par le même, 4,000 fr. Il faut remarquer que dans la première de ces études on ne voit que les croupes, et pas les faces, et dans la seconde c'est l'inverse; ces chevaux ainsi coupés par la moitié sont fort laids. Il n'y a qu'un sportsman qui puisse acheter cela. Un Troupeau au pâturage, par *Demarne*, 3,000 fr. Une Route des environs de Paris, par le même, 1,400 fr. Un Marchand d'oranges turc, par *Decamps*, 3,050 fr. Un Intérieur villageois, par le même, 3,400 fr. Des Chiens au chenil, par le même, 1,700 fr. Le Galant villageois, par *Boucher*, 4,100 fr. Une Pastorale, par le même, 3,000 fr. Des Canards sauvages, par *Ch. Beranger*. Perdrix, par le même, 1,160 fr. Faisan, par le même, 1,170 fr. Lièvre, par le même, 1,000 fr. Lièvres et bécasses, par le même, 1,110 fr.

Dans les dessins, les prix ne sont pas moins élevés. Une aquarelle de *Decamps*, Cavalerie turque traversant un gué, a été vendue 16,900 fr., achetée par lord Hertford. Les petits Nautoniers, aquarelle par le même, 5,400 fr. Jésus et les docteurs, aquarelle par le même, 7,500 fr. Chiens bassets, aquarelle par le même, 3,450 fr. Un intérieur de sérail, aquarelle, 1,680 fr. Un autre, 1,480 fr. Le singe gastronome, aquarelle, 1,000 fr. Les étrangers qui liront ces prix devront se dire que l'argent est bien commun à Paris. La Lecture de la Bible, pastel par *Paul Delaroche*,

6,900 fr. Henri III et Ambroise Paré parcourant le champ de bataille de Metz, aquarelle par le même, 6,000 fr. La Déclaration, par *Roqueplan*, aquarelle, 1,300 fr. L'Improvisateur, aquarelle par *Charlet*, 1,060 fr. La Fête du grand-papa, aquarelle par le même, 1,810 fr. Puis enfin les dessins de *Bonnington*. La Toilette, 2,430 fr. Paysage maritime, 1,500 fr. Jeune femme lisant une lettre, 1,390 fr. Scène vénitienne, aquarelle, 1,290 fr. Le Page messager, 1,050 fr. Voilà des prix qui donneront de grandes tentations à ceux qui possèdent des dessins de Bonnington, et les prochaines ventes en seront farcies jusqu'à ce que tout soit rentré dans l'ordre.

Le catalogue contenait 126 numéros, et la vente a produit 214,667 fr. C'est, en moyenne, 1,700 fr. par numéro.

J'ai entendu bien des fois M. Guichardot, le marchand de dessins et gravures le plus expert que nous ayons à Paris, émettre l'opinion que tout dessin ou estampe mis sous verre était un dessin ou une estampe perdu. Cette opinion est trop absolue, au moins pour les estampes et pour quelques dessins, mais elle est certainement vraie pour tout ce qui est aquarelle, pastel, ou plus généralement pour tous les dessins où l'artiste emploie des laques. La plupart des aquarelles qui ont été vendues étaient connues des artistes, qui pour ainsi dire les avaient vu faire ; ils ont pu voir l'énorme différence qu'il y avait entre ces aquarelles sortant des mains du peintre et ce qu'elles étaient aujourd'hui. Plus de fraîcheur dans l'air, plus de lumière transparente, des tons plâtreux sans harmonie. C'est que toutes les aquarelles de lord Seymour étaient sous verre et depuis longtemps exposées au grand jour. Cette exposition a été, sous ce rapport, un bon sujet d'études pour les peintres.

∴ La vente faite par M. Dubois, deux jours après celle de lord Seymour, a été aussi très-remarquable. Ce sont encore les tableaux de *Decamps* qui ont atteint les plus hauts prix. Un Berger surpris par l'orage a été payé 24,100 fr. par M. Lamme. Une École turque, tableau connu sous le nom de *la Petite école turque*, a été vendu 19,000 fr. Les Condottieri, 3,250 fr., acheté par M. Susse. La Fuite en Égypte, 2,525 fr. Chevaux au pâturage, 4,050 fr., achetés par M. Lamme. La Petite Fille à la chèvre, 6,000 fr., acheté par M. Fau. Une Famille italienne, 4,100 fr. Un Paysan et son âne 3,050 fr., acheté par M. Maurice Cottier. Une Diane chasseresse, par *Diaz*, 1,550 fr., achetée par M. Pariset. Une Jeune Mère et ses enfants, par *Gallait*, 2,275 fr. Une caravane près d'une fontaine, par *Marilhac*, 6,600 fr. Le Passage du gué, par le même, 7,050 fr. Un *Claude Lorrain*, fourvoyé

parmi tous ces modernes, mais sec, retouché, gâté, a cependant été vendu 1,300 fr. Un dessin rehaussé de *Decamps*, représentant le Siége de Clermont, a été vendu 8,350 fr. Un Mendiant italien, dessin rehaussé, par le même, 1,480 fr. Un charmant dessin de *Prudhon*, Innocence et Amour, dessin très-terminé au crayon noir sur papier bleu et rehaussé de blanc, a été vendu 3,750 fr. Un magnifique tableau de *Prudhon*, le Sommeil de Psyché, n'a point trouvé acquéreur à 20,000 fr. et a été retiré. Il provenait de la vente faite à la Malmaison et il avait été catalogué, alors comme ici, sous le nom de Prudhon ; mais il résulte de documents officiels qu'il fut commandé par l'Impératrice Joséphine à mademoiselle Meyer, l'amie et l'élève de Prudhon, qui en fit lui-même l'esquisse, ainsi que l'atteste une petite toile appartenant à M. le marquis Maisons. Il est très-certain que Prudhon a fait la plus grande partie du tableau ; partout on rencontre la griffe du maître. Il est impossible de voir une composition plus chaste, et toutes les figures sont nues ; les ombres ont une transparence extraordinaire, la lumière est parfaitement distribuée. Il est probable que si les enchères eussent commencé au dessous de 20,000 fr. le prix s'en serait élevé au delà, car il n'y avait qu'une voix sur la beauté de ce tableau; mais on n'a pas voulu baisser la mise à prix, et le tableau a été retiré.

Au prochain compte rendu, je dirai quelques mots des estampes et surtout de la vente Valardi.

F.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE SECOND SEMESTRE DE 1859.

I TRAITÉS DIVERS, HISTOIRE ET BIOGRAPHIE.

— Nouveau manuel complet de perspective du dessinateur et du peintre, contenant les éléments de géométrie indispensables au tracé de toute perspective, la théorie et la pratique des perspectives linéaire et aérienne, pour l'étude du dessin et de la peinture, par A.-D. Vergniaud, colonel d'artillerie en retraite. Nouv. édit. rev. et augm. In-18 de 252 p., avec 7 pl. (Bar-sur-Seine, imp. Saillard.) A Paris, chez Roret. (Manuels Roret.)

— Nouvelles études de perspective, par J. Adhémar. Supplément au traité. In-8° de 375-443, avec 2 pl. (Paris, imp. Thunot.) Chez Lacroix-Comon.

— Géométrie populaire artistique et dessin linéaire familier, suivi du dessin d'après nature sans maître, système d'Abraham Bosse et Cavé, perfectionné par Goupil, professeur de dessin. In-8° de III p. avec 4 pl. (Paris, imp. Carion.) Chez Desloges. (Bibliothèque artistique.)

— Abrégé de géométrie appliquée au dessin linéaire et à l'arpentage, au nivellement et au lever des plans, suivi des principes de l'architecture et de la perspective, par F. P. B. A l'usage des écoles chrétiennes. In-12 de VIII et 284 p., orné de 300 fig., avec un atlas de 32 p. (Tours, impr. Mame. A Paris, chez Poussielgue-Rusand.)

— La peinture au pastel mise à la portée de tout le monde par l'application de quatre méthodes nouvelles, par John Bndrew, ex-graveur. In-8° de 47 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Curmer

— Nouveau manuel complet de peinture d'histoire naturelle, contenant 1° des notions générales sur le dessin, le clair-obscur et l'effet des couleurs naturelles et artificielles, 2° l'exposé des différents genres de peinture employés pour la représentation des objets d'histoire naturelle, 3° l'application de ces principes à la peinture d'un grand nombre de sujets, etc., par P. Duménil, auteur des dessins des principales publications récentes d'histoire naturelle. In-18 de 324 p., avec pl. (Bar-sur-Seine, imp. Saillard.) A Paris, chez Roret. (Manuels Roret.)

— Silicatisation appliquée à la conservation des monuments, d'après le système du professeur Fuchs, inventeur, par Léon Dallemagne. In-8° de 7 p. (Paris, imp. Donnaud.)

— Photographie élémentaire; traité de photographie sur collodion, positifs et négatifs sur verre, tirage des épreuves positives sur papier, par Georges Robert. In-8° de 47 p. (Paris, impr. Wittersheim.)

— L'art du photographe, comprenant les procédés complets sur papier et sur glace, négatifs et positifs, par H. de la Planchère, peintre-photographe. In-8° de VIII et 280 p. (Paris, imp. Lahure.) Chez Amyot.

— Manuel théorique et pratique de photographie sur collodion et sur albumine, par E. Robiquet, docteur ès-sciences. In-18 de VI et 309 p. (Corbeil, impr. Creté.) Chez Labé.

— Méthodes photographiques perfectionnées. Papier sec, albumine, collodion sec, collodion humide, par A. Civiale, de Brébisson, Bailleu d'Avrincourt, etc. Optique photographique et stéréoscope, par Ch. Chevalier, ingénieur opticien. Notes diverses, par Arthur Chevalier. In-8° de 192 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Chez Baillière, Roret, Bachelier.

— Les arts, études historiques, par Paul Lenoir, architecte. In-8° de 35 p. (Paris, impr. Dubuisson.)

— Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge, suivie d'un traité de la peinture sur verre, par L. Batissier, 2e éd., entièrement refondue. Gr. in-8° de VIII et 719 p. avec fig. dans le texte. (Paris, impr. Claye.)

— L'architecture au siècle de Pisistrate, par E. Beulé, professeur d'archéologie à la bibliothèque impériale. Gr. in-8° de 302 p. (Paris, impr. Ve Lacour.)

Extr. de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*.

— Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, par Viollet Leduc, architecte du gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains. T. 4. (*Construction-Cyborium.*) In-8° de 514 p. (Paris, Bonaventure et Ducessois.) Chez Bance.

L'ouvrage contiendra plus de 800 articles avec 4,500 gravures en bois dans le texte.

— Les carrelages émaillés du moyen âge et de la renaissance, précédés de l'histoire des anciens pavages, mosaïque, labyrinthes, dalles incrustées, par Émile Amé, architecte des monuments historiques. In-4° de XXIX et 210 p. avec 60 dessins dans le texte et 90 pl. en couleurs. (Bar sur-Aube, impr. Jardeaux-Ray.) A Paris, chez Morel.

— De l'impuissance architectonique du XIXe siècle et de la substitution du roman au style prétendu, ogival généralement adopté aujourd'hui dans la construction des édifices religieux, par Léon Mougenot. In-8° de 24 p. (Nancy, impr. Lepage.)

— De l'architecture religieuse à Lyon, d'après quelques constructions modernes. Église d'Écully, de Caluire, de Vaise et de l'Immaculée conception, par Ch. de Vays. In-8° de 16 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Faut-il reconstruire Saint-Epvre (l'église) ou se borner à la réparer? par Louis Lallement. In-8° de 20 p. (Nancy, impr. Vagner.)

— Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises; dessins par Clément Contant, architecte, ancien machiniste en chef du théâtre impérial de l'Opéra, texte par Joseph de Filippi. 1re et 2e liv. In-fol. de 12 p. avec 7 pl. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Lévy.

L'ouvrage se composera de 40 feuilles de texte et de 130 à 136 pl., publiées en 30 livraisons.

— Reconstruction du grand théâtre de Moscou dit Petroski. Notice descriptive, accompagnée de 20 magnifiques planches en noir, teintées et en chromolithographie. Dédiée à S. M. l'empereur de Russie, par Albert Cavos, conseiller d'État, architecte de la cour impériale. Texte gr. in fol. de 16 p. (Paris, impr. Claye.)

— Histoire d'un précieux tableau peint par Lacroix, représentant madame la duchesse de Berry avec ses deux enfants, exposé au Musée du Louvre en 1822. In-8° de 31 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Sauvaignat.

— Manuel des œuvres de bronze et d'orfévrerie du moyen âge, par Didron aîné, secrétaire de l'ancien comité historique des arts et monuments; dessins de L. Gaucherel, gravures de E. Mouard. In-8° de 225 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Histoire et inventaire du trésor de la cathédrale de Bourges, par le baron Girardot, secrétaire général de la préfecture du département de la Loire Inférieure. In-8° de 84 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du tome xxiv des *Mém. de la Soc. imp. des antiquaires de France.*

— Notice sur un reliquaire de l'époque romane, par l'abbé Auber, chanoine de l'église de Poitiers. In-8° de 15 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.)

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Le grand couteau de Charles le Téméraire, au Musée du Mans, par E. Hucher. In-8° de 4 p. avec 1 pl. (Le Mans, impr. Monnoyer.)

Extr. du *Bull. de la Soc. d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.*

— Étude sur les fontes du Primatice, par Henry Barbet de Jouy, conservateur-adjoint des antiques et de la sculpture moderne au Musée du Louvre. In-8° de 31 p. (Paris, impr. Claye.) Chez J. Renouard.

— L'Art et les Artistes en France, par Laurent Pichat. In-16 de 188 p. (Paris, impr. Dubuisson.) Chez Pagnerre.

— Souvenir du Salon de 1859, contenant une appréciation de la plupart des œuvres admises à cette exposition et résumé sommaire des critiques contradictoires, extraites des journaux et revues, par Maurice Albert. In-18 de 367 p. (Paris, impr. Raçon.) Chez Tardieu.

— L'Art et les Artistes contemporains au Salon de 1859, par Alex. Dumas. In-18 de 192 p. (Paris, impr. Bourdilliat.)

— Les quatorze stations du Salon. 1859. Suivi d'un récit douloureux par Zacharie Astruc. Préface de George Sand. In-18 de VIII et 408 p. (Paris, impr. Walder. Chez Poulet-Malassis et de Broise.

— Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1859, par Louis Auvray. In-12 de 108 p. (Paris, impr. Allard.) Chez Taride.

— L'Art dans la rue et l'Art au Salon, par E. de B de Lépinois, avec une préface de M. Arsène Houssaye. In 18 de XI et 291 p (Clermont, impr. Daix.) A Paris, chez Dentu.

— Le Salon de 1859, par H. Dumesnil. In-18 Jésus de 234 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez J. Renouard.

— Salon de 1859 (les Artistes du département de l'Orne). Exposition régionale de Saint-Lo (les Artistes normands), par Gust. Le Vavasseur. In-12 de 43 p. (Argentan, impr. Barbier.)

Extr. du *Journal de l'Orne.*

— Salon de 1859 (Artistes de Versailles), par Victor Manier. In-8° de 62 p. (Versailles, impr. Dufaure.)

Extr. de la *Concorde de Seine-et-Oise.*

— Études artistiques : Lettres sur le Salon de 1859 ; les Artistes marseillais au Salon de 1859 ; l'Œuvre d'Ary Scheffer ; Velasquez au Musée de Madrid, par Henri Fouquier. Gr. in-8° de 112 p. (Marseille, impr. Arnaud.)

— La Photographie au Salon de 1859, par Louis Figuier. In-18 de VII et 88 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Projet de formation d'un Musée nouveau, par E. Bisson, du ministère de l'intérieur. In-4° de 3 p. (Paris, impr. Plon.)

— Institut impérial de France. Académie des Beaux Arts. Séance publique annuelle du samedi 1er octobre 1859, présidée par M. Gatteaux. In-4° de 80 p. (Paris, imprimerie Firmin Didot.)

— Société des Amis des Arts de Strasbourg, compte rendu par le comité en assemblée générale du 6 mars 1859. Gestion de 1858. In-8° de 32 p. (Strasbourg, impr. Heitz.)

— Les Architectes et les sculpteurs les plus célèbres : Ervin de Steinbach, Pierre de Montereau, Jean de Lise, Giotto, etc., 2e édit. In-12 de 190 p. avec 1 pl. (Lille, impr. Lefort.) Chez Lefort.

— Histoire des Artistes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens-compositeurs nés dans le département du Gard, par Michel Nicolas. In-12 de 243 p. (Nimes, impr. Ballivet.)

— Laurence Fauconnier, peintre prétendu du XVIe siècle, par Hipp. Boyer, corresp. du ministère pour le département du Cher. In-8° de 24 p. (Lyon, impr. L. Perrin.)

Extr. de la *Revue centrale des Arts en province.*

— Les grands artistes contemporains. Aubry-Lecomte (Hyacinthe-Louis-

Victor-Jean-Baptiste), dessinateur-lithographe; 1797-1858; par Auguste Galemard. In-8° de 24 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Dentu.

Extr. d'un grand ouvrage en préparation.

— J.-B. Isabey, sa vie et ses œuvres, par Edmond Taigny. In-8° de 55 p. (Paris, impr. Panckoucke.)

Extr. de la *Revue européenne*.

— Deux artistes bordelais : de Lacour et Poitevin, par L. Lamothe. In-8° de 20 p. (Bordeaux, imp. Gounouilhon.) A Paris, chez Aubry.

— École allemande. Martin Schöngauer, peintre et graveur du XVe siècle, par Émile Galichon. Gr. in-8° de 26 p. (Paris, impr. Claye.)

— Histoire des plus célèbres amateurs étrangers, espagnols, anglais, flamands, hollandais et allemands, et de leurs relations avec les artistes, par J. Dumesnil, de la Société archéologique de l'Orléanais. Tome 5. In-8° de VIII et 511 p. (Paris, impr. Bourdier.) Chez J. Renouard.

— Annuaire de l'Association des artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fondée en 1844 par le baron Taylor. 1859. 15e année. In-8° de 96 p. (Paris, impr. Juteau.)

— Almanach artistique et historique des horlogers, orfévres, bijoutiers, opticiens, par Claudius Saunier, avec la collaboration d'artistes d'élite. Illustré de gravures. 1860. 2e année. In-18 de 256 p. (Paris, impr. Cosse et Dumaine.) Chez Vincent et Bourselet.

II. Collections, notices et extraits.

— Notice du Musée impérial de Versailles, par E. Soulié, conservateur-adjoint des Musées impériaux. 1re partie. Rez-de-chaussée. 2e édit. In-12 de LXXVIII et 525 p. (Paris, impr. Mourgues.)

— Le Cabinet des médailles de la bibliothèque impériale. De l'importance, au point de vue de l'histoire et de l'art, des monuments que renferme le cabinet; interprétation des tableaux de Vanloo qui le décorent, par Dauban. In-8° de 16 p. (Paris, impr. Paul Dupont.)

— Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie, précédé du catalogue des tapisseries qui y sont exposées, par A.-L. Lacordaire, directeur de cet établissement; 4e édit. In-8° de 76 p. avec fig. dans le texte. (Paris, impr. Plon.) Chez Roret et chez Dumoulin.

— Galerie des peintres lyonnais, publiée par Augustin Thierriat, conservateur des Musées et du Palais des Beaux-Arts. In-16 de 77 p. (Lyon, impr. Perrin.)

— Musée égyptien. Momie de la princesse Athephinofié. Momie de Jacob,

mort environ 1955 ans avant notre ère. Plusieurs momies, vases, canoples, amulettes, tableaux, etc. In-12 de 23 p. (Nîmes, impr. Roger.)

— Voyage à travers les œuvres d'Ary Scheffer, par Lucien D. In-8° de 18 p. (Nantes, impr. Forest.)

Extr. de la *Revue de Bretagne et de Vendée.*

— Tableaux peints par M. Court, exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes et dessinateurs. Gr. in-8° de 95 p. (Paris, impr. Claye.)

— Les Musées d'Italie. Guide et memento de l'artiste et du voyageur, précédé d'une dissertation sur les origines traditionnelles de la peinture moderne, par Louis Viardot, 3e édit. rev. et augm. In-18 de VIII et 395 p. (Paris, imp. Lahure.) Chez Hachette.

— Les Musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur, suivi de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Europe, par Louis Viardot. 3e édit. augm. In-18 de VI et 367 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Hachette.

— Costumes historiques des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, tirés des monuments les plus authentiques de peinture et de sculpture, dessinés et gravés par Paul Mercuri, avec un texte histor. et descriptif, par Corneille Bonnard, Nouv. édit. avec une introduction par Ch. Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. T. 1er, première et deuxième livraisons. In-4° de 20 p. avec 4 pl. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Lévy.

L'ouvrage se composera de 100 livraisons.

— Masques et bouffons (comédie italienne). Texte et dessins par Maurice Sand, gravures par A. Manceau, préface par Georges Sand. 2 vol. gr. in-8° de 750 p. avec 50 grav. (Paris, impr. Plon.) Chez Michel Lévy.

— Les gloires de la France, par Lélius. Choix des plus beaux tableaux du Musée de Versailles, peints par les maîtres de l'École française et reproduits sur acier par nos premiers graveurs. Gr. in-fol. de 250 p. avec 100 grav. (Paris, impr. Firmin Didot.) Chez Fontaine.

— Recueil de dessins, tableaux et statues, d'après les ouvrages des meilleurs artistes français et étrangers, photographiés par Bingham, publié avec des notices, sous la direction de Louis Martinet. 2e livraison. In-4° de 16 p. avec 10 pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Francis Petit.

Cet album sera composé de 100 photographies avec 120 p. de texte.

— Catalogue d'estampes. Diverses écoles anciennes, école anglaise et moderne, portraits, vignettes, costumes, vues, pièces historiques, costumes, caricatures, école française du XVIIIe siècle, dessins formant le cabinet de M. Alphonse David, artiste peintre, dont la vente aura lieu rue Drouot, du lundi 28 novembre, au samedi 5 décembre 1859. In-8° de 171 p. (Paris, impr. Maulde et Renon.) Chez Vignères.

Comprenant 2656 numéros.

— Xylographie de l'imprimerie de Troyes pendant les xve, xvie, xviie et xviiie siècles ; précédée d'une lettre-introduction du bibliophile Jacob ; publié par Varusoltis, de Troyes. Petit in-4° de 80 p. (Troyes, impr. Baudot.) Chez Varlot.

— Le Peintre-Graveur français continué, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française nés dans le xviiie siècle, ouvrage faisant suite au Peintre-Graveur français de Robert Dumesnil, par Prosper de Baudricour. T. 1er. In-8° de viii et 312 p. (Paris, impr. Bouchard-Huzard.) Chez Rapilly.

— L'œuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravé et de 50 eaux-fortes. T. 1er, première livraison. In-8° de iv-288 p. (Paris, impr. Claye.) Chez Gide.

L'ouvrage se composera de deux volumes publiés en 3 livraisons.

— Estampes anciennes, nielles, École française du xviiie siècle, portraits, ornements, livres à figures et sur les arts. Vente les 14-16 novembre 1859. In-8° de 56 p. (Paris, impr. Maulde et Renon.) Chez Vignères.

Comprenant 858 n^os^.

— Catalogue d'estampes anciennes et modernes, par et d'après des peintres et par des graveurs des écoles allemande, flamande et hollandaise, de portraits et sujets gravés en manière noire d'après des peintres et par des graveurs de l'école anglaise, et de dessins par des maîtres de ces mêmes écoles, provenant de la collection de M. P. D. 4e partie, dont la vente aura lieu rue Drouot, les 7, 8 et 9 novembre 1859. In-8° de 64 p. (Paris, impr. Maulde et Renon.) Chez Clément.

Comprenant 701 numéros.

— Catalogue de la belle collection d'estampes anciennes composant le cabinet de M. Ch. de F., dont la vente aura lieu rue Drouot, les 7 et 8 décembre 1859. In-8° de 40 p. (Paris, impr. Maulde et Renon.) Chez Guichardot.

Comprenant 225 numéros.

— Catalogue (4e et dernier) d'estampes composant le cabinet de M. Laterrade. Pièces historiques antérieures à la révolution de 1789 : portraits de personnages célèbres, rédigé par A. Rochoux. Vente rue Drouot, les 12-15 décembre 1859. In-8° de 68 p. (Paris, impr. Maulde et Renon.)

Comprenant 920 numéros.

— Catalogue général des épreuves stéréoscopiques de Ferrier, photographe. In-8° de 64 p. (Paris, impr. Dupont.)

— Gazette des Beaux-Arts, Courrier européen de l'art et de la curiosité. Rédacteur en chef Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. T. IV.

1re année, 1859. Gr. In-8° de 388 p (Paris, impr. Claye.) Au bureau du journal, rue Vivienne, 55.

Paraissant deux fois par mois et formant 4 volumes par an.

— Revue des Beaux-Arts, tribune des artistes, fondée sous les auspices de la Société libre des Beaux-Arts. 29e année 1859. T. X. Directeurs MM. Félix Pigeory et Léon Boulanger. In-8° de 516 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Au bureau du journal, rue de l'Université, 34.

— L'Art au XIXe siècle, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois, dirigé par Théodore Labourieu. 4e vol. 1859. In-4° à 2 col. de 292 p. (Paris, impr. Tinterlin.) Au bureau du journal, rue Sainte-Barbe, 6.

— Le Moniteur des expositions de la France et de l'Europe, journal littéraire, artistique, industriel et commercial, paraissant tous les dimanches. 1re année. Dimanche, 7 août 1859. In-fol. à 4 col., de 4 p. (Paris, impr. Dubuisson.)

III. Statistique monumentale, archéologie.

— Paris qui s'en va. Publication artistique, dessinée et gravée par Léopold Flameng. Texte par Albert de la Fizelière, Henri Lefort, Alfred Delvau, André Rolland, Fernand Desnoyers, Eugène Muller, Barriliot, Castagnary, Amédée Hardy, Jean Dubois, Régulus Fleury, Alfred Deberles, etc. 1re et 2e livraisons. In-fol de 4 p. avec 2 pl. (Paris, impr. Benard.) Chez A. Cadard.)

Paraissant deux fois par mois

— Les anciennes maisons de Paris sous Napoléon III. Rues des Deux-Portes, Drouot, Dupuytren, de l'Échaudé, de l'Echiquier et de la Place et du Quai de l'École, de l'École de médecine, d'Écosse, d'Enfer et de l'Eperon ; Française, des Francs-Bourgeois, du Fauconnier, Favart, de la Ferronnerie, aux Fers, Feydeau, des Filles du Calvaire, des Filles St.-Thomas, Fontaine Molière, rue des Fossés, Férou, des Fontaines, du Fouarre, des Fourreurs. In-16 de 64 p. (Paris, impr. Pommeret et Moreau.)

— Eure-et-Loire pittoresque, Recueil des vues et des monuments les plus remarquables du département, dessinés d'après nature et lithogr. par Aug. Deroy et Beaujoint. texte par E. Lefevre, chef de division à la préfecture. In-8° de 442 p. (Chartres, impr. Garnier.) Chez Mercier.

— Description du grand autel et du sanctuaire de Notre-Dame de Bon-Secours, par Godefroy, curé. In-8° de 24 p. (Rouen, impr. Mégard.)

— Les trois hôtels de ville du Aavre, notice historique par V. Toussaint, avocat. In-8° de VII et 48 p. (Le Havre, impr. Costey.)

— Notice archéologique, historique et descriptive sur la crypte de l'église

de Notre-Dame de Boulogne, par l'abbé D. Haigneré, archiviste de la ville. 2e édit. In-18 de 89 p. (Boulogne-sur-Mer, impr. Aigre.) A Paris, chez Didron.

— Promenades archéologiques sur la chaussée romaine d'Arras à Lens et recherches sur les communes et les monuments qui l'avoisinent, par Aug. Terninck, membre de plusieurs sociétés savantes. Première livraison. In-4° de 36 p. avec 4 pl. (Arras, impr. Topino.)

— Recherches sur Airvau, son château et son abbaye, par Beauchet-Filleau, membre de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest. In-8° de 195 p. (Poitiers, impr. Dupré.)

Extr. du 24e vol. des *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest.*

— Considérations archéologiques sur les églises de Lyon. Discours de réception lu à la séance publique de l'Académie impériale de Lyon du 21 juin 1859, par le comte de Soultrait, membre non résidant du comité impérial des travaux historiques et des sociétés savantes. In-8° de 21 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Recherches historiques sur l'église du grand Hôtel-Dieu de Lyon, depuis 1637 jusqu'en 1859, par Émile Perret, architecte. In 8° de 18 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— L'abbaye de Bouxières, par Henri Lepage. In-8° de 144 p. avec 5 pl. (Nancy, impr. Lepage.)

— Essai historique sur Beaufremont, son château et ses barons, par J. Ch. Chapellier, instituteur, archiviste de la Soc. d'émulation des Vosges. In-8° de 306 p. (Épinal, impr. Gley.)

Extr. du T. X des *Annales de la Soc. d'émul. des Vosges.*

— Essai historique sur l'abbaye de Remiremont, par A. Guinot, curé de Contrexeville. In-8° de IX et 430 p. (Mirecourt, imp. Humbert.)

— Notice historique sur l'église Sainte-Segolène de Metz, par Alex. Huguenin, professeur à la faculté de Poitiers. In-8° de 66 p. (Metz, impr. Rousseau-Pallez.)

Extr. des *Mém. de la Soc. d'hist. et d'archéologie de la Moselle.*

— Notes archéologiques et historiques sur divers villages des bords de la Saône, par L. M. N. In-8° de 16 p. (Bourg, impr. Millet-Bottier.)

— Notice sur l'église de Saint-Maximin (Var), par L. Rostan, correspondant du ministère d'État et de l'instruction publique pour les monuments et travaux historiques. 2e édit. refaite. In-8° de 119 p. (Brignolles, impr. Perreymond.)

— Notice sur l'ancienne cathédrale d'Apt (Vaucluse), par l'abbé Jouve, chanoine de l'église de Valence. In-8° de 14 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.) Chez Pringuet, à Paris.

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan, les travaux d'a-

grandissement et de grosses réparations de l'hôtel de la préfecture et sur l'Œuvre sainte, par V. Tourrette, architecte du départ. et du diocèse. In-8° de 64 p. (Mende, impr. Privat.)

— Le tombeau de Michel Montaigne. Étude philologique et archéologique, par J. Lapaume, docteur ès lettres. In-8° de XVI et 107 p. (Rennes, impr. Oberthur.)

— Monographie du château de Heidelberg, dessinée et gravée par Rod. Pfnor, accomp. d'un texte hist. et descrip., par Daniel Ramée. In-fol. de 20 p. avec 24 pl. (Paris, impr. Raçon.) Chez Morel.

Fait partie des châteaux de la Renaissance, monographies des plus célèbres habitations royales et seigneuriales, aux XIVe, XVe et XVIe siècles.

— Archéologie philosophique, par Schweich. 2e partie. Des principes et de leurs symboles traditionnels. In-8° de 68 p. (Paris. impr. Martinet.)

— Mémoires de la Soc. impér. des Antiquaires de France. T. 24. 3e série, t. 4. In-8° de 488 p. avec pl. (Paris, impr. Lahure.) chez Dumoulin.

— Bulletin de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest. Années 1856-58. 8e série. In-8° de 432 p. (Poitiers, imp. Dupré.)

— Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest. Année 1857. T. 24. In-8° de XXXVI et 402 p. avec 4 pl. (Poitiers, impr. Dupré.) A Paris, chez Derache.

— Bulletin de la Soc. archéol. de Nantes et du département de la Seine-Inférieure. T. 1er. Premier et second trimestres de 1859. In-8° de 96 p. (Nantes, impr. Guéraud.) A Paris, Chez Didron.

Paraissant tous les trois mois.

— Mémoires de la Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts d'Avranches. T. 2. In-8° de 586 p. (Avranches, impr. Tostain.)

— Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. IV. Gr. in-8° de 252 p. avec pl. (Beauvais, impr. Desjardins.)

— Antiquités gallo-romaines et cryptes mérovingiennes d'Epinay-sur-Seine, par Léon Fallue. In-8° de 20 p. avec pl. (Paris, impr. Lahure.) Chez Leleux.

Extr. de *la Revue archéol.*, 16e année.

— Société impériale d'agriculture, sciences et arts d'Angers; commission archéologique de Maine-et-Loire. 1858-1859. Répertoire archéologique de l'Anjou. In-8° de 367 p. avec pl. (Angers, impr. Cosnier.)

— Monuments de l'antique Néris, coup de balai aux légendes sans cesse débitées sur son histoire, par L. Forichon, doct. méd. In-8° de 176 p. avec 1 pl. (Montluçon, impr. Ledoux.) A Néris, chez Lafond-Morandet.

— Le Mont Gannelon à Clairoix, près de Compiègne, étude d'archéologie, de philologie et d'histoire, par Edmond Caillette de l'Hervilliers, de la Soc.

des Antiquaires de Picardie. Gr. In-8° de 132 p. (Amiens, impr. Lenoël-Hérouard.) A Compiègne, chez Dubois.

— Antiquités de l'arrondissement d'Avesnes, par Lebeau (Isidore), procureur du roi près le tribunal de cet arrondissement, avec des augment. considér., par Michaux aîné, vice-président de la Soc. archéol. d'Avesnes. in-8° de 130 p. (Valenciennes, impr. Prignet.) A Avesnes, chez Michaux.

— Un monument de Divodurum, par J.-F. Soleirol, chef de bataillon du génie. In-8° de 12 p. avec 2 pl. (Metz, impr. Blanc)

Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*, 1858-1859.

— Les tombes celtiques de la forêt communale d'Ensisheim et du Hubelwœldele, par Maximilien de Rong. 2e édit. In-fol. de 22 p. avec 14 pl. (Strasbourg, impr. Silbermann.)

— Monuments antiques de la ville d'Orange, par A. Caristie; articles de M. Vitet, extr. du Journal des Savants (juin et juillet 1859). In-4° de 26 p. (Paris, impr. impér.)

— Essai sur les antiquités du département de Lot-et-Garonne, par F. Boudon de Saint-Amans. In-8° de 346 p. avec lithogr. (Agen, impr. Noubel.)

— Archéologie pyrénéenne, antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales d'une portion de la Narbonnaise et de l'Aquitaine, nommée plus tard Novempopulanie, ou monuments authentiques de l'histoire du sud-ouest de la France, depuis les plus anciennes époques jusqu'au XIIIe siècle, par Alex. du Mège (de la Haye), ancien officier du génie. T. 1er (2e part.) prolégomènes. In-8° de 109 à 367 p., avec atlas in-fol. à 2 col. de 8 p. (Toulouse, impr. Lamarque.) Chez Delboy.

— Monographie du dieu Leherenn d'Ardiège, par A.-E. Barry, professeur d'histoire à la faculté de Toulouse. In-8° de IV et 87 p. avec fig. (Toulouse, impr. Douladoure.) Chez Privat.

Extr. des *Mém. de l'Acad. des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse.*

— Découvertes de sépultures gallo-romaines du IVe au Ve siècle, près Riceys (Aube), par L. Coutant. In-8° de 6 p. (Paris, impr. Lahure.) Chez Leleux.

Extr. de la *Revue archéol.*, 16e année.

— Mémoire sur les fouilles archéologiques du Bernard (Vendée), par l'abbé Ferd. Baudry, curé du Bernard. In-8° de 25 p. (Napoléon-Vendée, impr. Sory.)

— Découverte d'un monument dépendant du temple de Rome et d'Auguste à Lyon, par Léon Rénier. In-8° de 7 p. (Paris, impr. Lahure.)

Extr. du *Bull. de la Soc. imp. des Antiq. de France.*

— Mémoire pour servir à une nouvelle recherche de la statue équestre antique à laquelle appartient la jambe de cheval en bronze trouvée en 1766, dans la Saône, près du couvent de Sainte-Claire, à Ainay, par E.-C. Martin

Daussigny, conservateur des musées archéologiques de Lyon. In-8° de 27 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

Extr. des *Mém. de l'Acad. des sciences, belles-lettres et arts de Lyon.*

— Découverte d'une sépulture gauloise aux environs de Bergerac, en janvier 1859, par le vicomte A. de Gourgues. In-8° de 12 p. (Bordeaux, impr. Gounouilhou.)

Extr. des *Actes de l'Acad. imp. des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux.*

— Le tombeau de Childéric Ier, roi des Francs, restitué à l'aide de l'archéologie et des découvertes récentes faites en France, en Belgique, en Suisse, en Allemagne et en Angleterre, par l'abbé Cochet, inspecteur des monuments historiques de la Seine-Inférieure. In-8° de xxxi et 474 p. (Dieppe, impr. Delevoye.) A Paris, chez Derache.

— Mémoire sur les antiquités découvertes dans le bois de la Croupe-Saule, sur le territoire de la commune de Dombasle-devant-Darney, par Maudheux, président de la Société. Le Tombeau du Grand-Pacha. Le Château des Fées. In-8° de 23 p. (Épinal, impr. Gley.)

Extr. des *Annales de la Soc. d'émul. des Vosges.* Tome X. 1858.

— Recherches sur le lieu de la bataille d'Attila, en 451, ornées d'une carte géographique et de planches chromolithographiques, représentant : 1° les armes et les ornements attribués à Théodoric, qui font partie du cabinet d'antiquités de S. M. l'empereur ; 2° les armes et ornements du roi Childéric, conservés au Musée des Souverains ; 3° les couronnes du roi Reccesvinthus, conservées au Musée de Cluny, par Peigne-Delacourt, membre correspondant de la Soc. impériale des Antiquaires de France. In-4° de 56 p. (Paris, impr. Claye.)

— Supplément aux recherches sur l'emplacement de Noviodunum et divers autres lieux du Soissonnais, par Peigne-Delacourt, membre titulaire non résidant de la Société des Antiquaires de Picardie. In-8° de 115 p. (Amiens, impr. Herment.)

Extr. des *Mém. de la Société des Antiquaires de Picardie.*

— Notice sur la fondation du Castrum divionense, à propos du livre de M. l'abbé Bougaud sur la mission, les actes et le culte de saint Bénigne, par Frantin, membre de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or. In-8° de 11 p. (Dijon, impr. Peutet-Pommey.)

Excursion en Italie. Aix-les-Bains, Chambéry, Turin, Novare, Milan, Brescia, Vérone, Padoue, Venise, Murano, Torcello, lac Majeur, lac de Côme, par Ad. Lance, architecte du gouvernement. Gr. in-8° de viii et 291 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Bance.

— Notice sur les ruines d'Agrigente, lue à la séance publique annuelle des cinq académies, le 15 août 1859. In-4° de 22 p. (Paris, impr. Firmin Didot.)

— Voyage en Grèce et dans le Levant, fait en 1843 et 1844, par

A M. Chenavard, professeur à l'école impériale des Beaux-Arts de Lyon. In-fol. de 187 p. avec 79 pl. (Lyon, imp. Perrin.) A Paris, chez Rapilly.

— Dictionnaire des antiquités bibliques, traitant de l'archéologie sacrée, des monuments hébraïques de toutes les époques, de toutes les localités célèbres mentionnées dans les livres saints, etc., par L. de Saulcy, membre de l'Institut. Gr. in-8° de 816 p. (Petit-Montrouge, impr. Migne.)

Faisant partie de la *troisième et dernière Encyclopédie catholique.*

— Antiquités antédiluviennes. Réponse à MM. les antiquaires et géologues présents aux assises archéologiques de Laon, par Boucher de Perthes. In-8° de 31 p. (Amiens, impr. Herment.)

Extr. du *Bull. de la Soc. des Antiq. de Picardie*, 1859.

— Voyage dans la péninsule arabique du Sinaï et de l'Égypte moyenne. Histoire, géographie, épigraphie; publié sous les auspices de S. E. M. le ministre de l'instruction publique, par Lottin de Laval. Texte. Livr. 33 à 40, in-4°, p. 321-356. (Paris, imp. Firmin Didot.) Chez Gide.

L'ouvrage formera un vol. in-4° de texte avec un atlas in-4° comprenant 500 à 600 inscriptions, et un vol. in-fol. de planches.

— Les Églises de la Terre-Sainte, par le comte Melchior de Vogüé. In-4° de 468 p. avec pl. (Paris, impr. Claye.) Chez Didron.

— Sur les graveurs des inscriptions antiques, par Edmond Le Blant. In-8° de 15 p. (Amiens, impr. Caron et Lambert.)

Extr. de la *Revue de l'art chrétien.*

— Rapport sur une inscription crétoise, par Ph. Le Bas. In 4° de 24 p. (Paris, impr. impériale.)

Extr. du t. XX de l'*Hist. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres.*

— Sur une inscription romaine découverte dans les environs des bains de Saint-Gervais en Savoie et sur le véritable nom des anciens habitants de la Tarentaise et du Faucigny, par L. Renier. In-8° de 12 p. (Paris, imprimerie Lahure.)

Extr. de la *Revue archéologique*, 16e année.

— Sur deux inscriptions votives en l'honneur de la déesse Bormo, protectrice, à l'époque romaine, des eaux thermales d'Aix en Savoie, et sur l'étymologie du mot Bourbon, par Allmer. In-8° de 22 p. (Lyon, impr. Vingtrinier.)

— Essai sur une inscription monumentale découverte à Nîmes en 1739, d'après des documents nouveaux lus à l'Académie du Gard, par Aug. Pelet. In-8° de 24 p. (Nîmes, impr. Ballivet.)

— Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales, par Henri Cohen. T. 2. Gr. in-8° de VIII et 614 p. avec 20 pl. (Paris, impr. Pommeret.) Chez Rollin.

— Catalogue de médailles romaines, grecques et italiennes, composant deux collections, dont la vente aura lieu rue Drouot, les 24, 25 et 26 nov. 1859. In-8° de 44 p. (Paris, impr. Renou et Maulde.) Chez Hoffmann.

Comprenant 297 numéros.

— Essai sur la numismatique ibérienne, précédé de recherches sur l'alphabet et la langue des Ibères, par P.-A. Boudard. In-4°, 241-319 p. avec pl. (Beziers, impr. Bertrand.) A Paris, chez Rollin.

—Numismatique des Arabes avant l'islamisme, par Victor Langlois, associé corresp. de l'Acad. roy de Turin. In-4° de XII et 158 p. avec 5 pl. (Paris, impr. Pommeret.) Chez Rollin.

— Histoire des maires de la ville de Tours par les jetons, par Dauban. In 8° de 23 p. (Paris, impr. Paul Dupont)

Extr. de la *Revue des Soc. savantes.*

— Noblesse, blason, ordres de chevalerie, manuel héraldique, par E. de Toulgoet. In-8° de VIII et 254 p. (Paris, impr. Bonaventure et Ducessois.) Chez Dentu.

F. D.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE DIXIÈME VOLUME.

OCTOBRE 1859 A MARS 1860.

Pages.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . . 5

ADDITIONS AU PEINTRE-GRAVEUR D'ADAM BARTSCH, et aux suppléments de Rudolph Weigel, par *Ch. De Brou*. 25

DOCUMENTS POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES MUSÉES DU LOUVRE. 33

ÉTABLISSEMENT DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE BORDEAUX, par *J. Delpit*. 49

FÊTE ET SERVICE DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE DE PARIS pour le rétablissement de la santé du roi en 1687, par *A. de M.* . . 65

CORRESPONDANCE. 76

CHRONIQUE. — Il y a *desseins et desseins*. — Distribution de prix à l'Académie des Beaux-Arts. — Tombeau du secrétaire de Marie-Stuart, à la Hulpe. — Incendies d'églises. — Œuvre complet de Rembrandt. — Fresques à Sainte-Sulpice. — Musée du château Borely. — Casque du pape Jules II. — Nécrologie. 81

ÉTABLISSEMENT DE L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE BORDEAUX, suite, par *J. Delpit*. 89

VISITE DE PIERRE LE GRAND AUX GOBELINS ET A LA MONNAIE DES MÉDAILLES, avec des notices sur ces deux établissements. . . 109

CATALOGUE DES ESTAMPES VENDUES PLUS DE MILLE FRANCS, par *Faucheux*. 120

PERSPECTIVE SAVANTE ET PERSPECTIVE PITTORESQUE, par *A. de Montaiglon*. 136

NOTICE SUR LES COLLECTIONS D'OBJETS D'ART APPARTENANT A S. A. R. LE DUC D'AUMALE, par *B*. 143

CORRESPONDANCE. 149

BIBLIOGRAPHIE 155

CHRONIQUE. — E. Jeaurat, sa vie, ses œuvres. — Épître à Ary Scheffer. — Un tableau du Sanzio et d'André del Sarte, qui n'est ni de l'un ni de l'autre. — Monument à élever à Brizeux. — Haches celtiques. — Adoration de l'Agneau. — Nécrologie. — Vente de tableaux. . 157

LES CABINETS D'AMATEUR A PARIS, cabinet de M. Simon, par *E. Faucheux*. 169

Pages.
TRAITÉ DE LA PEINTURE, par *M. Catherinot.* 178
GALERIE SUERMONDT, à Aix-la-Chapelle, par *W. Burger.* . . 190
ARCHÉOLOGIE PARISIENNE. 200
NOTES NÉCROLOGIQUES SUR DES ARTISTES FRANÇAIS morts en 1716 et 1717. 221
CORRESPONDANCE. 228
CHRONIQUE. — Décoration des appartements de l'impératrice aux Tuileries. — M Schnetz, directeur de l'Académie française des Beaux-Arts à Rome. — Le soldat peintre de la reine des Pays-Bas. — Travaux à la cathédrale de Saint-Denis. — Le peintre Delorme, ses œuvres — Y a-t-il deux graveurs du nom de de Wael? — Projet pour encourager l'art de la gravure en Belgique. — Peintures murales à Saint-Nicolas. — Nécrologie. — Ventes publiques. 235
LES CABINETS D'AMATEUR A PARIS, cabinet de M. Simon, suite, par *Faucheux.* 249
HILAIRE PADER, peintre et poëte toulousain, par *Ph. de Chennevières.* 259
COLLECTION FELTRE, Musée de Nantes, par *F. de Villars.* . 290
LES TROIS DROUAIS, par *F. de Villars.* 301
CORRESPONDANCE. 315
CHRONIQUE. — Écoles des Beaux-Arts : discours du ministre d'État : utilité de la gravure en médailles, etc. — Académie des Beaux-Arts; élection de membres correspondants. — Réouverture de la salle de Melpomène au Louvre. — Incendie du château de Frederiksborg. — L'Art dans la rue et l'art au Salon. — Un vol de gravure. — Ventes publiques, etc. 324
LETTRES A M. PAUL LACROIX, à propos d'un livre de M. de Laborde, IX, par *M.-C. Marsuzi de Aguirre.* 337
HILAIRE PADER, peintre et poëte toulousain, par *Ph. de Chennevières.* 352
ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot.* . 379
CORRESPONDANCE 397
CHRONIQUE. — Les révolutions et les souscriptions. — Statue de Diane. — Acquisitions d'objets d'art pour le Musée du Louvre et pour l'hôtel de ville. — Statue colossale de Notre-Dame de Prame, au Puy. — Nécrologie. — Ventes publiques. 401
LETTRES A M. PAUL LACROIX à propos d'un livre de M. de Laborde, IX, suite, par *M. C. Marsuzi de Aguirre.* 417
LETTRES ÉCRITES DE PARIS A BRUXELLES SUR LE SALON DE PEINTURE, de l'année 1748. 433
DE QUELQUES ARTISTES BOLONAIS CÉLÈBRES EN 1504, par *A. de Montaiglon* 463
CORRESPONDANCE. 468
CHRONIQUE. — Cabinet d'estampes de M. Thiers. — La peinture sur

Pages.

lave. — Premiers temps de la formation du Musée du Louvre — Détails sur l'orfévrerie au temps de Mazarin. — Les Saint-Aubin. — Marin Benard, graveur en médailles. — Deux aigles en grés rouge d'Ohmacht. — Objets d'antiquité. — Nécrologie : Raffet ; J. J. Champin. — Ventes publiques. 469

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS, publiés en France pendant le second semestre de 1859. 486

FIN DE LA TABLE.





